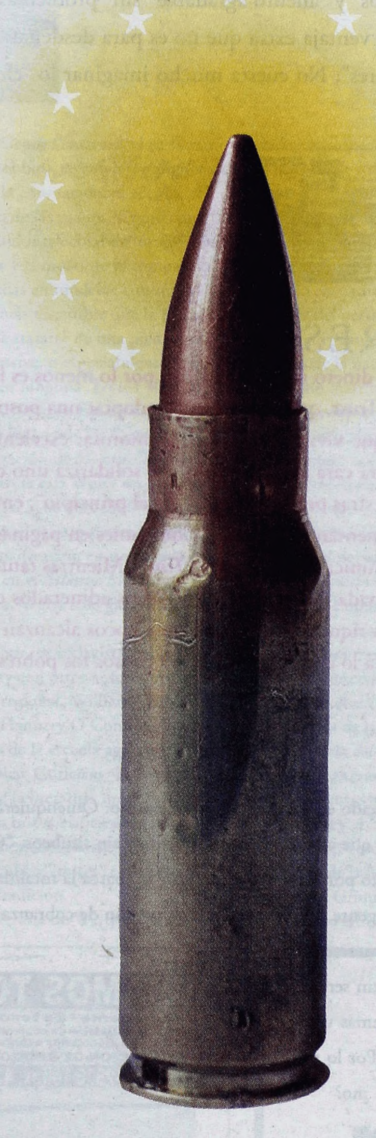
Cuando Eugene O'Neill vivió en BA
Los mil mundos de Irupé Tarragó Ros



5 DE AGOSTO DE 2001. AÑO 5. Nº 260

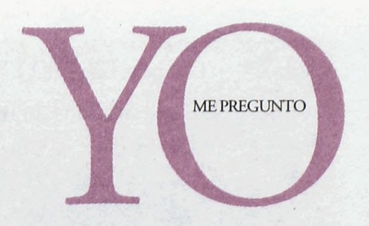
La retrospectiva de Tàpies en el Borges
Lo mejor de Mizoguchi en la Lugones





bendita tú eres

Se estrena *La Virgen de los sicarios*, la película de Barbet Schroeder basada en la escandalosa novela de Fernando Vallejo sobre la relación de un escritor homosexual con los adolescentes asesinos y devotos de la Virgen que vagan por las calles de Medellín tras la muerte de Pablo Escobar.



Pero una pequeña aldea germana resiste...

Aunque su nombre podría ser el de un personaje de aquella famosa aldea gala que albergaba a Asterix y a todo un pueblo siempre dispuesto a defenderse con uñas y dientes del conquistador romano, no se trata de otra cosa que de un producto que sólo ayuda a defenderse con los dientes y que proviene de una aldea germana. Este "superpotente adhesivo para dentaduras" llamado Protefix garantiza "fijación inmediata y duradera", "adherencia segura evitando puntos dolorosos" y "aliento agradable" sin "problemas gástricos". Como si esta oferta fuera poco, el producto ofrece una ventaja extra que no es para desdeñar: la posibilidad de practicar esquí acuático en posición "manos libres". No cuesta mucho imaginar los efectos de un poco de Protefix y un Viagra...



LA VIDA TE DA SORPRESAS

Los yanquis están cada vez más locos: ahora resulta que el dinero no importa. Eso por lo menos es lo que dicen las compañías de asesoramiento financiero Phoenix y US Trust, que han decidido adoptar una postura más humana frente a sus potenciales clientes. "Todos piensan que vivimos una vida glamorosa: excelentes trabajos, una casa maravillosa, colegios privados. Pero no ven la otra cara de la moneda", se solidariza uno de los avisos de la US Trust. "El dinero ya no es el objetivo final de nuestras preocupaciones. Es el principio", empatiza otro, de la misma empresa. "Dinero. Ya no es lo que era", se lamentan las Phoenix Companies en páginas publicadas en las revistas *The New Yorker*, *Forbes* y el suplemento dominical del *New York Times*. Mientras tanto, la Merrill Lynch sale a competir tentando, con la promesa de "una vida más simple", a aquellos adinerados que ya están "hartos de las alzas y bajas", asegurando que "el peso de la riqueza es algo que muy pocos alcanzan a comprender a menos quelo carguen sobre sus propios hombros". Ya lo decía Tío Rico: "Dichosos los pobres que no tienen que vivir cuidando su fortuna personal".

UNA LIBRA DE CARNE

Extraordinario servicio es el que ofrece este aviso anónimo aparecido en un gran diario argentino. Quienquiera que padezca las recurrentes evasivas de un deudor puede recurrir a esta gente que afirma, categóricamente y sin titubeos, "Cobramos todo". El servicio, por supuesto, garantiza la resolución del conflicto por vías "extrajudiciales" y abarca la totalidad del territorio nacional. Para tranquilidad del cliente, estamos hablando de gente con "experiencia en gestión de cobranza", motivo por el cual no sólo se recupera "el 100 por ciento de su capital más intereses". Y si el paradero del deudor resulta desconocido, la agencia ofrece un servicio esencial para tales casos: "Localización de deudores". Ah, y además usted no pone un peso: los honorarios quedan "a cargo del deudor". Por lo menos que le dejen una moneda en el bolsillo para llamar al SAME, ¿no?



Déficit ocho

Tras los eventos (valga el eufemismo) ocurridos en las cumbres efectuadas sucesivamente en Seattle, Québec y Génova, el Grupo de los 8 se ha abocado a la búsqueda de un nuevo hogar para reunirse el año que viene, con la exigencia propia de la selección de una sede olímpica. El criterio de este aquelarre de supermandatarios parece ser, esta vez, cortar por lo sano y hacer una especie de reunión de ermitaños, en algún lugar alejado de grandes poblaciones urbanas donde no quepan muchos más que los estrictamente acreditados. Un veterano de estos encuentros habría declarado que, a pesar de que tal vez terminen reuniéndose en un lugar al que sólo se acceda a pie esquivando serpientes y arañas, "el Grupo tiene la obligación de mantener a raya la carga impositiva que significa el evento para los contribuyentes del país elegido como sede; para ello, deberá optar por algún lugar donde el gasto en tanques, barreras de concreto, alambrado y balas de goma se pueda mantener al mínimo". Hasta el momento, participan del sorteo la pequeña comunidad canadiense de Kananaskis y una isla, la Fernando Po, en el Atlántico Norte.

¿En qué consiste exactamente una corrida bancaria ?

Es cuando en el banco tratamos de recuperar nuestros ahorros, y nos vamos en seco.
El Fantasma de la Ópera

Consiste, como todo el mundo sabe, en una línea que se alarga en una media, a la que se le pone esmalte para que no siga. Es una solución fácil. Les sucede siempre a todas las medias, pero sobre todo a las de las bancarias.
Experta en corridas, Parque Chas, Argentina (claro)

Es un clásico chiste de gallegos: el del cliente que entró corriendo al banco y se "corrió" al ver las gambas de la cajera.
Darío de Dios, de Cielo Invertido

Es la que nos produce Cavallo cada vez que hace un anuncio y comenzamos a cagarnos.
Alfredo Julio de La Faldanic

En que la guita se raja por el riesgo país....
Fs de Cuyo

Es como una caminata bancaria pero más rápido.
Gabriel de Núñez

Es cuando los intereses de un préstamo "acaban" con nuestros ahorros.
Cliente frustrado del Cash-Now group

Es como una carrera de embolsados de los bancos: el que no se cae gana.
Bah, de San Telmo

Es mi laburo (correr por los bancos).
Luciano, Cadete

Consiste, quizás no exactamente, pero sí probablemente, en un orgasmo durante la ejecución de un trámite en una entidad bancaria. Como por ejemplo, hacer la cola.
A. K. Barais, de Una Sola Vez

Sería como un orgasmo de Escasany, ¿no?
Diego no duerme, castizo y chancho

Se los explico: voy a la plaza, me siento en un banco, me levanto a una jubilada y me mando una corrida bancaria.
Pancho (el jubilado), de la Villa

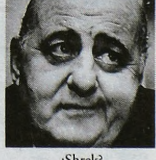
Me parece que una corrida bancaria sucede cuando a los que habitualmente nos cagan les agarra diarrea.
Silvia Distéfano

En el acabóse.
Porque Dios es oligarca

Para el próximo número:
¿Por qué el hielo seco humea?

SEPARADOS AL NACER


¿Gostanian?

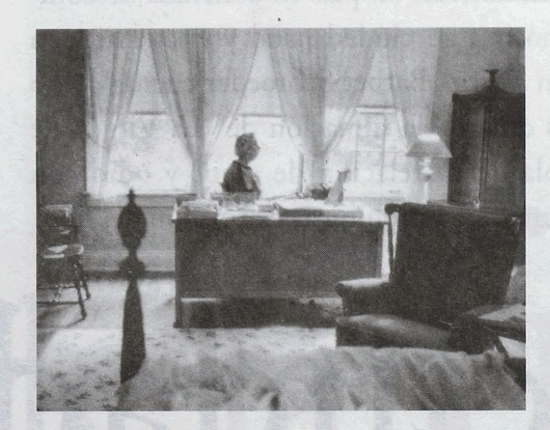

¿Shrek?

Comuníquese con Radar

Para criticarnos, felicitarnos o proponer ideas, descabelladas y de las otras, llame ya:
fax 4-334-2330
yomepregunto@pagina12.com.ar

TÍTULO: Las buenas maneras y las malas costumbres

EPÍGRAFE: Eudora Welty, en la casa que hizo construir su padre en Jackson, Mississippi



POR ALFREDO GRIECO Y BAVIO

Cuando la sureña Carson McCullers publicó sus primeras historias, perdió el saludo de vecinos y conciudadanos. La misma circunstancia se la ganó para siempre a Eudora Welty. El 24 de julio, cuando a los 92 años esta mujer soltera murió de pulmonía en su ciudad natal, ya era una institución nacional desde hacía décadas. Había sido el primer autor viviente incluido en The Library of America –esa Bibliothèque de la Pléiade norteamericana que es el mejor diploma de canonización literaria–, el presidente Jimmy Carter le había dado la mayor medalla que puede entregarse al mérito civil y el día de su muerte las páginas editoriales de los diarios sólo deploraron que sus novelas y cuentos faltaran en algunas listas estaduales de lecturas obligatorias.

Welty había nacido antes de la primera y violenta travesía del cometa Halley sobre este siglo, y pudo dirigir su mirada a los cielos cuando ocurrió la segunda. El culto post 68 a los ancianos encontró en ella a una de sus figuras ideales. También una efigie o un ídolo, de rasgos finos y caucásicos, cuyo refinamiento se correspondía con un entorno espacioso y adecuadamente museal, de vieja mansión que no quería perderse el revival gótico ni el griego. Como con otros nonagenarios (el ex nazi Hans–Georg Gadamer, el ex fascista Norberto Bobbio), se volvieron dignos de veneración la entonación, el acento, el movimiento de las manos. Como con ellos, la virtud intelectual de los muchos libros leídos y la moral de la compasión fueron erigidas en modelos culturales. La segunda es más discutible que la primera, porque suele tratarse de una piedad que alcanza inclusive, o especialmente, a quienes no tienen ninguna. En los 50 y 60 los del siglo XX, Jackson fue un campo de batalla en la lucha por los derechos civiles y la desegregación de los negros, pero fue una guerra en la que Welty no quiso tomar las armas. Si se hubiera limitado a ello, tal vez habría sido preferible. Pero vendió su justificación en un ensayo que pudo leerse en el *Atlantic Monthly*. Con el feminismo, Welty sólo gastó epigramas desganados.

En el Viejo Sur, ex esclavista, solía agruparse a Welty con otros autores de un renacimiento regional, William Faulkner, Allen Tate, Flannery O'Connor y los poetas y críticos de la escuela agraria y religiosa llamada New Criticism. Todos ellos creyeron que la literatura moderna era sobre todo una nueva crítica de la vida, una escuela de libertades individuales y una forma de combate contra la decadencia social de la tradición.

La carrera literaria de Welty –si puede hablarse así– fue una progresión del cuento a la *nouvelle* y de allí a la novela. La primera colección de relatos, *Una cortina de follaje* (1941), incluía el luego célebre "La muerte del viajante de comercio", armado como sobre la base de una técnica fotográfica de encuadres sucesivos. Es el final de la vida del personaje del título, perdido en medio del campo en Mississippi. En el centro de la narración está un cuarto con un lecho matrimonial que encierra el misterio que nunca conocerá el viajante, que muere de inocencia, de reconocer que sus experiencias son limitadas. Welty, demócrata consecuente, había sido fotógrafa para una agencia del New Deal, y seguiría siéndolo. Sus fotografías fueron compiladas con el debido aplauso. Como el de otros escritores fotógrafos (el naturalista científico Emile Zola, el liberal escéptico Adolfo Bioy Casares), el suyo es un arte que procura menos rescatar el instante fugaz que preservarlo del golpe del instante fatal que sobreviene.

La primera de las obras extensas de Welty fue *La novia del bandido* (1942), una *novella* feérica ambientada en 1798 que narra el noviazgo entre la hija del dueño de una plantación y el líder de una banda de bandidos. Parece escrita como para demostrar el influjo de la literatura sureña (y de los hermanos Grimm) sobre el posterior realismo mágico latinoamericano. Otro tanto ocurre con *Las manzanas doradas* (1949), cuya acción transcurre enla imaginaria, y también feérica, localidad de Morgana. Este libro es uno de los más felices ejemplos de un género clásico de la literatura norteamericana: una serie de cuentos interconectados, que casi forman una novela, cuyos personajes excéntricos y fugitivos casi recuperan un pasado decadente y elusivo por definición.

Desde su autobiografía, breve, abrupta y de nuevo elusiva, *One Writer's Beginnings* (1984), Welty prácticamente no publicó. De algún modo, sin embargo, seguía ejerciendo gravitación. Su sola existencia recordaba el valor de las palabras del escritor (antes que el *editor* las reemplazara diligentemente por las propias), del humor idiosincrásico, de las figuras retóricas, de la extensión variable de las oraciones, que incluye a las muy largas y a las muy breves. Recordaba que en la literatura hay más moradas que el terso minimalismo de Raymond Carver, que la mecánica de los talleres de escritura y que todo lo que se puede encargar en la librería electrónica Amazon. Sólo que aquello por lo que se prefiere recordar a Welty es menos cierto. Para citar a otro viejo con máscara arrugada, de malencarado león del Museo Británico, W.H. Auden: "La deshonra intelectual/ nos mira desde cada rostro humano/ y hay mares de piedad/ encerrados y congelados en cada ojo".

Una ciudad recorrida por asesinos quinceañeros, un país en acelerada descomposición, un escritor que vuelve a morir a su ciudad natal y encuentra, en cambio, el gran amor de su vida en un sicario. Barbet Schroeder cuenta cómo hizo para sortear todos los problemas durante la filmación de "La Virgen de los sicarios" y Fernando Vallejo habla de su relación de amor y odio con Colombia, país donde voces airadas llamaron a prohibir la exhibición del film.

En la ciudad



POR CLAUDIO ZEIGER

Un escritor vuelve a su ciudad natal con el objetivo de morir allí, pero lo que encontrará es el amor que la juventud le negó. La ciudad es Medellín y la acción transcurre a mediados de los años 90, en el momento de la desintegración del cartel de la droga tras la muerte de Pablo Escobar Gaviria. La resaca es fuerte: bandas de sicarios se enfrentan entre sí por las calles. Toda motocicleta transporta, casi seguro, un par de asesinos a sueldo: uno que maneja, otro que dispara. Las cabezas de los policías tienen precio puesto, unos mil dólares al contado. La cocaína impura –el basuco– hace estragos entre los chicos de la calle. La muerte anda rondando por todas partes. Al escritor que vuelve a la ciudad, el amor se le aparecerá apenas llega, en una fiesta en casa de un viejo amigo y bajo el nombre de Alexis. Alexis tiene la típica estampa del sicario: extremadamente joven, los dos elementos inalterables de su atuendo son la gorrita de béisbol y el arma fálicamente calzada debajo del cinturón, apoyada sobre el bajo vientre. Aunque primitivo, Alexis es implacablemente lógico en su credo: quien muere cosido a balazos es porque, en el fondo, no merece vivir. Su máxima ofrenda, cuando alguien ofende o irrita al escritor (y el escritor es alguien *muy* irritable) es preguntarle solícito: *"¿Te lo mato?"*. Y, con o sin su permiso, mata. En la película, el escritor se llama igual que el autor del libro que le dio origen: Fernando Vallejo.

Cuando se estrenó en Colombia *La Virgen de los sicarios*, a fines del año pasado, primero en un centro cultural de Bogotá y luego en todo el país, esta coproducción entre Francia y Colombia desató sus buenas tempestades: recogió elogios (había obtenido la medalla de oro al mejor director en el Festival de Venecia 2000 y el premio al mejor director en el Festival de La Habana ese mismo año), pero también fuertes rechazos. Varias voces llamaron a boicotear la película y a denostar a Vallejo. Lo acusaron de racista, de anticolombiano, de corromper muchachitos con la excusa de hacer películas sobre sicarios. Durante un encuentro de escritores en Bogotá, lejos de calmar los ánimos, Vallejo había aprovechado para echar más leña al fuego, convocando a los colombianos a abandonar el país en masa o, al menos, a que no trajeran más hijos al mundo, ya que la vida en ese país sólo trae tristeza, vejez y decadencia.

Vallejo nunca se ha llevado muy bien con su país natal, que abandonó definitivamente hace unos treinta años, convencido de que allí no iba a poder desarrollarse ni como escritor ni como cineasta. Eligió finalmente México como patria adoptiva. Sin embargo, siempre que hace literatura vuelve a Medellín como escenario central de sus recuerdos, vivencias y ficciones: la odiada Medellín, el objeto de sus pesadillas y de sus obsesiones, la ciudad de sus rondas adolescentes de sexo clandestino. Se impone, entonces, la primera pregunta: ¿quién es Fernando Vallejo?

EL DETECTIVE SALVAJE

Fernando Vallejo nació en 1942, año de la muerte del poeta y crítico colombiano Barba Jacob, una especie de beatnik latinoamericano que partió a peregrinar por distintos países acompañado de un muchachito, su amante, hasta desembocar en México, donde finalmente muere tras peregrinar a lo largo y a lo ancho del país azteca. A fines de los 60, Vallejo también llega a México, luego de un viaje a Estados Unidos que incluyó la infaltable experiencia neoyorquina. Una vez allí, repitió el viaje del poeta Jacob, recopilando información y haciendo entrevistas por todos los sitios por donde había pasado aquel beatnik, a la manera de los detectives salvajes de la novela de Roberto Bolaño. Esta aventura alumbrará dos hechos importantes en su vida: un libro llamado *Barba Jacob el mensajero* y la decisión de fijar residencia en México en forma definitiva a partir de 1971.

En la obra literaria de Vallejo aparecen algunas curiosidades: además de la biografía iniciática de Jacob (que más adelante reescribió

de la furia



en forma novelada), escribe lo que él mismo considera una "gramática del lenguaje literario" llamada *Logoi*, una guía gramatical especialmente pensada para escritores. Mientras tanto, el corazón de su literatura irá avanzando bajo la forma de cinco novelas distintas que constituyen una obra única, bajo el título general de *El río del tiempo*: *Los días azules*, *El fuego secreto*, *Los caminos a Roma*, *Años de indulgencia* y *Entre fantasmas*. *La Virgen de los sicarios* viene a ser por el momento la última entrega del ciclo–río: el viejo escritor (Fernando a secas en el libro) vuelve a morir a la ciudad de la furia y de la muerte. Es un aspirante a muerto entre los muertos vivos. Sin embargo, no logra que lo maten: es viejo; ha sobrevivido.

"La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego. Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página, sin decidir nada por mí mismo. Sueño con escribir la última. Al menos la última, de un tiro, por mano propia. Pero los sueños, sueños son, y a lo mejor ni eso", escribe en *La Virgen de los sicarios*. En este monólogo catártico, Vallejo presenta una vez más una primera persona (sea o no autobiográfica, tiene un fuerte efecto de verdad) que asume la homosexualidad y las tremebundas opiniones de su autor sobre Colombia, su pueblo, su prócer Simón Bolívar, el Papa y la religión, entre otros temas. El narrador se caracteriza por una irreductible negatividad, unos cuantos pasos más adelante de la mera incorrección política. Y somete ese juego de la verdad a la ficción más desbocada.

> "Cuando tenía siete años, Medellín fue tomada por los amotinados y pude ver desde la ventana de mi casa a un grupo que se robaba una enorme heladera americana. Uno de ellos empezó a quejarse y el jefe, que llevaba un machete en la mano, le cortó limpiamente la cabeza, que rodó por la acera mientras el degollado permanecía aún de pie, durante un momento que a mí me pareció una eternidad. Esa escena me marcó para siempre." BARBET SCHROEDER

En las primeras páginas de *El fuego secreto*, Vallejo había escrito: "Marquesas de la vida o la novela, ahora las dos se me hacen una sola, acaso porque la vida, cuando se empieza a poner sobre el papel, se hace novela". En *La Virgen de los sicarios*, la puesta en papel es aun más enfática: "La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente, que a estas horas debe andar parrandeándose el país y el puesto". Y no sólo con clases altas: "¿Darles yo trabajo a los pobres? ¡Jamás! Que se lo diera la madre que los parió. El obrero es un explotador de sus patrones, un abusivo, la clase ociosa, haragana. Que uno haga la fuerza es lo que quieren, que importe máquinas, que pague impuestos, que apague incendios, mientras ellos, los explotados, se rascan las pelotas o se declaran en huelga en tanto salen a vacaciones. Y cuando llegan a sus casas los malnacidos rendidos, fundidos, extenuados *del trabajo*, pues a la cópula: a empanzurrar a sus mujeres de hijos y a sus hijos de lombrices y aire. ¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita!".

UNA PALABRA VALE MAS QUE MIL IMAGENES

Vallejo había realizado tres películas (escritas y dirigidas por él) antes de convertirse en el guionista de *La Virgen de los sicarios*. Las tres (*Crónica roja*, de 1977; *En la tormenta*, de 1980; y *Barrio de campeones*, de

1983) fueron estrenadas en su patria adoptiva y tuvieron problemas de censura en la patria natal del escritor–director. Hechas en México, tratan sobre la violencia política y social en Colombia. Al referirse a lo que sucedió con la prohibición de *En la tormenta*, Vallejo escribió: "Veintitantos años me pasé rogando, implorando, suplicando que me dejaran hacer la película (con plata ajena en un país ajeno), ¿y para qué la hice finalmente, si allá me la prohibió la censura? Que era una apología del delito, una incitación a la violencia, una mentira, que Colombia no era así. Claro, allá todos morían a los ciento veinte años de viejos en su cama, tristes de irse, pero felices por haber vivido".

Vallejo hoy cree que, frente a la literatura, el cine es un arte inferior. "Sobre eso he reflexionado mucho, luego de aquellas tres películas, ya olvidadas y olvidables", dice Vallejo a *Radar* desde su residencia en México. "Perdí muchos años de mi vida soñando con el cine. La imagen es muy poca cosa al lado de la palabra. No es cierto el proverbio que dice que una imagen vale por mil palabras. Es al revés. ¿Cómo decir con imágenes, por ejemplo, la palabra ***eternidad***? ¿O una simple expresión como *dos meses después*? ¿Con un calendario? ¿Con las primeras páginas de un periódico? ¿Con la voz de un narrador fuera de la pantalla que nos lo diga? Para decir *dos meses después* en una película hay que hacer verdaderas maromas. El cine, al lado de la literatura, es muy poca cosa."

A despecho de estas declaraciones, lo cierto es que un día apareció en el teléfono la voz de un director que se declaraba fascinado por *La Virgen de los sicarios* y por la obra de Vallejo en general, y que le anunciaba que llegaba a México especialmente a visitarlo con una propuesta de película. Vallejo decidió recibirlo, y ya antes de la llegada del director se puso a pensar en la posible adaptación de su novela a la pantalla grande, con una firme decisión tomada: a pesar de que su libro fuese un monólogo, no dejaría que hubiera voz en off en la película.

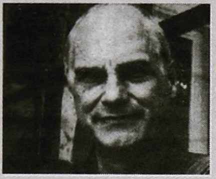

GERMÁN JARAMILLO Y ANDERSON BALLESTEROS

NEGOCIANDO MUERTOS

El director en cuestión es el singular Barbet Schroeder. Instalado en Francia, nacido en Teherán, Schroeder pasó los años mozos yendo de un continente a otro hasta que se instaló en París en los años 50. Allí fue colaborador de *Cahiers du Cinema* y ayudante de Jean-Luc Godard, tiene una larga trayectoria como productor (de Eric Rohmer, Fassbinder y Wim Wenders entre otros), dirigió películas tan disímiles como *Mi secreto me condena, Pacto con la muerte, Barfly (Mariposas de la noche)* y la remake norteamericana de *El beso de la muerte*. Y, como si todo eso fuera poco, hizo de actor en unas cuantas películas también muy diferentes entre sí, desde la mediocridad hollywoodense de *Superdetective en Hollywood 3* a la superproducción francesa *La reina Margot* o el delirio burtonesco *Marte ataca*. Pero el dato decisivo en lo que hace a su deseo de filmar la novela de Vallejo era un asunto mucho más personal.

La infancia de Barbet Schroeder transcurrió en Colombia (su padre se trasladaba de país en país por su trabajo como ingeniero petrolero) a fines de los años 40, más precisamente en la ciudad de Medellín. Schroeder guarda muy buenos recuerdos de esos tiempos –a pesar de la violencia instalada ya entonces– y, según cuenta, vuelve casi todos los años que puede de paseo a la ciudad antioqueña de clima eternamente cálido. "Cuando pienso en mis recuerdos de infancia, no hay ni un solo día en el que imágenes y olores de Medellín no me vengan a la memoria", confiesa Schroeder. "Tengo uno en particular: los disturbios del 9 de abril de 1948, cuando yo tenía siete años. La ciudad estaba tomada por los amotinados. A mí me prohibieron hasta mirar por la ventana. Evidentemente, eso fue lo que hice y vi a unas personas que habían robado una enorme heladera americana, muy pesada. La llevaban entre seis y un séptimo los dirigía con un pañuelo rojo en la cabeza y un ma-

Así se filma en Medellín



POR BARBET SCHROEDER Dos problemas graves antes de ayer: perdimos el decorado más importante (el apartamento de la película) y nuestro chofer fue alcanzado por dos motociclistas que tiraron en el coche una bola de papel con una nota que decía: "LOS PPS QUEREMOS AL MONO, TODO BIEN". El "mono" (es decir, el extranjero) soy yo. En Colombia, recibir una nota de este tipo equivale a menudo a una condena a muerte. Ahora sí que el ambiente paranoico está garantizado. El lado positivo es que pensamos que se trata de una banda que quiere extorsionar y no raptar. Lo malo: otras cosas pueden seguir, como disparos a la casa donde filmamos o a los coches en que nos movemos. En una reunión con uno de los más grandes "analistas de seguridad" del país, éste sospecha del chofer. Esperamos el resultado de los analistas grafológicos. De todas formas, sin que el guardia de seguridad lo sepa (realmente no se puede confiar en nadie), también tenemos contactos a escondidas con el jefe de policía. Nos facilitará a partir de mañana a dos policías de paisano, armados hasta los dientes, que me seguirán en coche desde que salga de mi nuevo domicilio, que será una auténtica fortaleza. Oficialmente, seguiré viviendo en la misma dirección. No me desplazaré nunca dos veces seguidas en el mismo vehículo, mis choferes serán también hombres de seguridad. En cada lugar de rodaje habrá siempre un coche blindado, listo para llevarme en caso de problemas. Hay muchos otros detalles curiosos que no puedo revelar antes del final del rodaje y otros ni siquiera dentro de diez años. La lectura con los actores salió magníficamente. El guión es perfecto y los actores también. Soy un hombre feliz, por el momento. Ahora hay que hacer que todo esto se haga realidad.

COMPARANDO CICATRICES

Anderson (el actor que encarna a uno de los sicarios) no nos había mencionado sus problemas recientes con la Justicia: ¡fue citado por secuestro y ataque a mano armada! Intentamos ablandar al juez. En una de sus salidas, cogieron como rehén a un taxista, pero el taxi tenía un sistema de seguridad que paralizaba el vehículo. Él y sus compañeros se encontraron en plena noche, en pleno campo, con una jauría de taxistas que iba a lincharlos; los salvó la policía que los inculpó. Juan David (el que hace de Wilmar) también tiene problemas. Vive en la comuna de Bello y está en una lista, elaborada por un grupo de "limpieza social" (es decir, personas a ejecutar). Antes de ayer, noche lluviosa, ninguno de los miembros de su banda del barrio hacía guardia para protegerse de la banda vecina enemiga, que aprovechó para colarse hasta la casa de su mejor amigo y matarlo. Como su madre protestaba, también la mataron. Ayer por la tarde, Juan David estaba en el dilema siguiente: vengar la muerte de la madre de su mejor amigo o negarse a formar parte de la expedición de castigo y, en consecuencia, ponerse él mismo en peligro. Cuando vino la prueba de maquillaje esta mañana, me enteré de que el asesino de la madre de su mejor amigo había sido asesinado ayer por la tarde. En maquillaje, Anderson y Juan David se vieron por primera vez. Estaban los dos con el pecho desnudo para que les "hicieran" cicatrices, pero ya tenían cada uno como mínimo cinco. También tenía, cada uno, un gran tatuaje: una especie de iguana en la espalda de Anderson, y una gárgola en el brazo de Juan David.

CÓMO RODAR EN EL CENTRO DE LA CIUDAD

1) Siempre organizar primero un falso rodaje, con cámara, proyectores y director histérico. La comedia mezclada con violencia es muy apreciada por el público. Como actor, uno de esos mimos callejeros se desenvuelve muy bien. Esta tarde, para distraer a una multitud enorme, la comedia violenta tuvo un contenido social: la mujer "basuquera", encargada de encontrarnos cada día cinco extras vagabundos "basuqueros", tenía un papel protagónico al lado del mimo.

2) Siempre rodar de verdad a cincuenta metros de allí, con total discreción. 3) Entrenar a una docena de figurantes para que se acerquen durante las tomas a las personas que pueden mirar para preguntarles la hora o para decirles que circulen. Los que se resisten son inmediatamente acosados por nuestra fuerza especial: un grupo de mendigos espantosos que no paran de pedirles dinero y de incomodarlos hasta que se van. Este sistema funciona a la perfección. Desgraciadamente, queda la lluvia y el sol, que no paran de quemar o de mojar la imagen alternativamente, lo que nos obliga a hacer deprisa y corriendo las escenas.

RÍOS DE SANGRE AL CAER LA TARDE

Día memorable hoy en la comuna del Diamante. El camión de los electricistas no ha podido llegar al lugar del rodaje, en lo alto del barrio, para tener una vista desde lo alto de las escaleras. Muchos cables ilegales, instalados para robar electricidad (aunque casi es gratuita para estos barrios), están tan bajos que un camión de altura normal no puede pasar. El lugar de cita del equipo está cargado de recuerdos para la comuna: hay un inmenso mural con el logotipo de la Warner Brothers (muy popular por los dibujos animados) aún agujereado por las balas que mataron a ocho jóvenes hace un año. Hace una semana la misma guerra ha vuelto a empezar y está en su apogeo: dos muertos antes de ayer, veinte ayer. La camioneta que lleva todo el equipo de grabación y de transmisiones de alta definición va permanentemente acompañada por dos guardias en moto, armados con metralletas y protegidos con chalecos antibalas. Estaban totalmente aterrorizados. Con razón, comentaban mis guardaespaldas en vaqueros, pues estos uniformados son una oportunidad irresistible para aquellos dispuestos a matar y alzarse con las armas. Durante el rodaje, una señora mayor que pasaba por allí me dijo que teníamos toda la razón de tener protección, pues mucha sangre de verdad corría por el barrio, y no estaba mal, para variar, un poco de sangre falsa. Lo más impresionante fue cuando hicimos que cayera una lluvia de sangre sobre el barrio. Los efectos especiales se excedieron y el cielo, la tierra, todo se puso rojo. Ríos de sangre corrían por todas partes, los niños gritaban que había que ir a verlo. Si lo hubiese sabido, habría hecho un plano general en vez de planos cortos de pies bajando peldaños entre los ríos de sangre. A todo el mundo le afectó la imagen y el símbolo de este *happening* conceptual. Sobre todo a la señora cuya parte frontal de la casa se había teñido de rojo. Ella había perdido a dos de sus ocho hijos (uno de 18, el otro de 22) en los intercambios de balas que tienen lugar todas las tardes y que se escuchan a lo lejos de la ciudad central de abajo. Decía que debía ser un momento muy triste en la película. Le dije que había acertado.

chete en la mano. Uno de los seis empezó a quejarse y el altercado se resolvió en forma tan rápida como violenta: de dos machetazos le cortó limpiamente la cabeza, que rodó por la acera mientras el degollado permanecía aún de pie, durante un momento que a mí me pareció una eternidad. Es una escena que me marcó para siempre, aunque no es tan horrible como suena porque la vi sin sonido, detrás de mi ventana. Desde allí era una escena muda, y por lo tanto un poco irreal."

Schroeder siempre había querido filmar en la tierra de su infancia y, en especial, filmar una novela de algún escritor colombiano. Descubrió a Vallejo un poco tarde, admite (como en realidad se lo viene descubriendo en todas partes, salvo en México), pero lo cierto es que cuando leyó la traducción al francés de *La Virgen de los sicarios* quedó tan fascinado que buscó los otros libros en español de Vallejo.



Cuando Schroeder y el escritor se encontraron por fin en México, Vallejo le contó que había estado reflexionando largamente sobre el gran problema literario de trasladar la esencia del texto –un monólogo de más de cien páginas– a un formato cinematográfico, que incluyera algo más que diálogos entre el escritor y los dos chicos que lo acompañarán por turnos –Alexis y Wilmar– en un juego de identidades y muerte donde uno viene a reemplazar al otro (a través del asesinato, vale aclarar) en el amor del escritor. "Empezamos una negociación sobre el número de muertos", cuenta Schroeder entre el morbo y el humor. "En el libro hay un número impresionante de muertos, creo que son dieciocho. Eso que era tan fuerte y funcionaba con tal vividez en la literatura (porque estos asesinatos son, de alguna forma, parábolas) sería sencillamente insoportable en el cine, donde el criterio de verosimilitud debe responder a parámetros más realistas. Así que negociamos qué muertos íbamos a dejar y bajo qué condiciones. El resultado fue totalmente sorprendente: otra versión de la misma historia, más cercana a su verdad autobiográfica."

lla. Vivía con un hermano suyo de trece años y nos llevó su tiempo convencerlo para que viniese con nosotros. Prácticamente empecé a vivir con él día y noche. También hice lo mismo con Juan David, que era de un barrio parecido", cuenta Schroeder.

Este indistinguible cruce entre ficción y realidad que propone la película –desde la búsqueda de actores no profesionales hasta el hecho de que el protagonista se llame Fernando Vallejo– está estrechamente relacionado con la sustancia del libro que el propio Vallejo adaptó a través de un excelente guión, que convierte en diálogos dinámicos el potente monólogo del original. El film muestra un largo paseo por la ciudad de Medellín, sembrado de asesinatos, con algunas (pocas) escenas que ofician de alivio a esa violencia, muchas visitas a las innumerables iglesias de la ciudad y a otros sitios de Medellín, como una tanguería o la morgue (ambos lugares muy "típicos", según se nos da a entender). Durante tres cuartas partes de la película, el escritor pasea acompañado por su primer amante, su gran amor, al que viene a encontrar al final del camino: Alexis. Mientras intenta iniciarlo en los secretos de la ironía (lo que en términos locales llaman la "hijaputez") despotricando contra Dios, los hombres en general y los colombianos en particular, se va desenvolviendo la trama de asesinatos que los irá cercando, ya que Alexis es acechado por los sicarios de una comuna rival. En los últimos tramos del film entra en escena el nuevo amor, que vendrá a reemplazar a Alexis, aunque las vueltas del destino elevan la trama a las cimas de una parábola sin salida, amarga, circular (o, mejor dicho, en forma de espiral).

La Virgen de los sicarios es una película que se hace fuerte en los diálogos, en su atenuada sensualidad y en el trabajo de cámara para captar los matices de los actores y registrar los colores y texturas de la ciudad. Si una imagen *no* vale más que mil palabras, según sostiene Vallejo, la película es, en todo caso, una armonía sumamente equilibrada entre las palabras y las imágenes.

"Veintitantos años me pasé rogando, implorando que me dejaran hacer la película (con plata ajena en un país ajeno). ¿Y para qué la hice, finalmente, si allá me la prohibió la censura? Que era una apología del delito, una incitación a la violencia, una mentira, que Colombia no era así. Claro, allá todos mueren a los ciento veinte años, de viejos, en sus camas, tristes de irse, pero felices por haber vivido." FERNANDO VALLEJO

MEDELLÍN MON AMOUR

Según contó Schroeder, el rodaje se hizo en forma muy rápida –apenas dos meses– en la ciudad de Medellín, bajo presiones de la guerrilla, sobre todo hacia su persona, un extranjero que andaba con su cámara dando vueltas por la ciudad en medio de un equipo compuesto casi enteramente por colombianos ("me dijo la policía que la guerrilla ofrece mil dólares por cualquier extranjero. Lo que ofrecía antes Pablo Escobar por la cabeza de un policía"). El actor que interpreta a Vallejo es un profesional con larga trayectoria en el teatro, pero sin exposición televisiva: Germán Jaramillo. Mientras que los dos jóvenes que interpretan a los sicarios –Anderson Ballesteros y Juan David Restrepo– no tenían nada que ver con el mundo de la actuación hasta ese momento. Fueron "reclutados" en las comunas, los barrios altos y más marginales del valle de Medellín, de donde salieron casi todos los sicarios al servicio del narco unos años atrás.

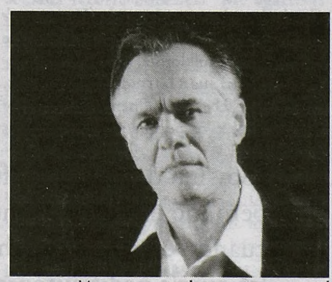
"El que nos hizo encontrar a Anderson fue el verdadero Alfonso, que había presentado al verdadero Alexis al verdadero Vallejo en la realidad. Anderson vendía incienso en la calle, ya había estado en la cárcel y vivía en los barrios más altos, en un lugar prácticamente inaccesible, en parte controlado por la guerri-

AMÉN

De todos modos, ninguna opinión estética acerca del film pareció convencer al periodista Germán Santamaría, quien aun antes del estreno del film en Colombia, apenas pudo ver la película en video, llamó a sabotearla desde la revista *Dinners*, centrando sus ataques en Vallejo y desatando la chispa de la polémica que terminó, en realidad, con una oposición generalizada a la prohibición. Santamaría repasaba en su artículo las escenas que le parecieron más truculentas ("se acuestan, se matan, matan y reducen a Simón Bolívar, al Papa, a los últimos presidentes de Colombia, a todos los antioqueños a una manada. Se invita al magnicidio contra los ex presidentes César Gaviria y Ernesto Samper. O se realiza una masiva orgía de droga en plena catedral de Medellín"). Después de considerar que Vallejo siembra la desorientación en la juventud colombiana (entre muchos etcéteras), el articulista afirmaba: "Vamos a decirlo de manera directa, casi brutal: hay que sabotearla, y ojalá se prohíba su exhibición pública".

Poco antes del estreno en Medellín, en octubre del año pasado, el escritor Daniel Samper (hermano del denostado ex presidente) escribió desde España: "Al cabo de los 97 minutos, los espectadores –colombianos incluidos– no parecen indignados, escandalizados, horrorizados ni asqueados. Salen tranquilamente a comer chocolate con churros. Cosas peores se ven a diario en la televisión, en otras películas, y sobre todo en los noticieros y en la vida real". De paso por Bogotá, Vallejo aprovechó para echar más leña al fuego durante un congreso de escritores, con su apocalíptico llamado a matar presidentes, a que la juventud saquee Colombia ("pero que lo haga de una vez y para siempre, no de a pedacitos"), que los colombianos se vayan en masa del país y que no se reproduzcan para no perpetuar la maldita especie. Desde México, amplía ahora para *Radar* sus polémicas declaraciones: "Colombia es un país mezquino, envidioso y asesino. A todo el que empieza a levantar cabeza lo secuestran o lo matan. Y, si no está al alcance del secuestro y de las balas, como en mi caso, que vivo en México, lo odian. ¡Qué importa! Yo los perdono. Desde aquí les mando mi bendición".

Todos sus muertos



POR FERNANDO VALLEJO Todo lo que he escrito lo hice en México, salvo la primera mitad de *La Virgen de los sicarios*, que la hice en Medellín durante uno de mis regresos a Colombia, en 1993, en la casa de mi familia y en medio de un martilleo continuo en el edificio de al lado, que estaba en construcción y que pertenecía a unos narcotraficantes. La segunda mitad la escribí en México, en medio de otro martilleo continuo en el edificio de al lado de mi apartamento, que estaba en construcción para reemplazar a otro que se había caído en el terremoto. Por lo demás, nunca antes había podido escribir ni una línea en Medellín, que es mi ciudad y el centro de mis recuerdos y de mis libros. Cuando se murió mi perra Bruja, que es a quien más he querido después de mi abuela, volví de México a Medellín tratando de superar mi recuerdo y la gran desolación que me producía su falta. Del libro sólo tenía el título, que se me había ocurrido cuando unos periodistas amigos me contaron que la iglesita de Sabaneta (un pueblo de las afueras de Medellín y cercano a la finca de mis abuelos donde transcurrieron los días más felices de mi infancia) se había convertido en un santuario muy famoso al que iban a rezarle a María Auxiliadora los sicarios, esos asesinos pagados que matan por encargo y por unos cuantos pesos y que en general son muchachos o muchachitos. "Sicario" era una vieja palabra, olvidada, del idioma, y se empezó a usar en Colombia para designar ese nuevo fenómeno, antes desconocido, de los asesinos contratados, que antes no existía y que surgió en los años 80 con el auge del narcotráfico. Tal vez fue Pablo Escobar el que los inventó para deshacerse de aquellos que se interponían en su camino.

Yo sólo escribo en primera persona. No acepto que un pobre hijo de vecino venga a dárselas de narrador omnisciente como si fuera Dios y pudiera contarnos lo que pasa en la oscuridad de los cuartos y de las conciencias. Dios no existe, y Balzac, Dickens, Dostoievky, Flaubert, Zola y similares hace rato que han sido echados al olvido. El narrador omnisciente que todo lo sabe y todo lo ve es el camino más trillado y miserable de la literatura. Un sicario es alguien que a duras penas sabe hablar. ¿Cómo se puede escribir entonces un libro sobre los sicarios en primera persona? Se resuelve haciendo que sean el instrumento del narrador, los que van librándolo del prójimo, dado que, como dijo Sartre, el infierno son los otros. A todos los que matan en el libro y en la película yo ya los maté en mi corazón.



Irupé porá

Su madre integraba el ballet de El Chúcaro cuando quedó embarazada. Su papá es Tarragó Ros. Sin embargo, su formación musical es absolutamente clásica y en su imaginario conviven Ozzy Osbourne, Alfredo Casero y la Virgen María. *Irupé* confiesa a *Radar* de dónde vienen las baladas de su disco *Jazmín* y cómo hace para sobrevivir a la ciudad y las máquinas.

POR MARIANA ENRÍQUEZ

Llega a la entrevista con el pelo todo mojado, azul violáceo y larguísimo. Se disculpa por llegar tarde y dice que necesitaba pegarse un baño porque, si no, sólo iba a ser capaz de hablar de subtes, colectivos, celulares y cemento. A veces, Irupé sufre sobredosis de ciudad. De hecho, parece estar esforzándose todo el tiempo por encontrar lo que ella misma define como "el hilito de magia". Y explica: "Mi vida consiste en buscar magia en medio del ruido. Lo necesito para mi salud". Por eso, cuando habla de hadas, o flores, o fantasías medievales, no hay mucho de naïf en su discurso, ni en su actitud, más bien ácida, hasta tragicómica. Hay un esfuerzo entre melancólico y desesperado por encontrar belleza entre el espanto. En su nuevo disco, *Jazmín* (que acaba de editar por el sello Acqua Records), incluye una especie de epístola donde escribe: "Percibo el mundo como un castillo en ruinas. Tal vez esto ocurra dentro de mí. O acaso nos suceda a todos lo mismo, y todavía no nos lo dijimos... Y entonces entiendo que tal vez sea necesario reconstruir aquel Castillo Primero. Piedra por piedra. El castillo de adentro".

Todo el imaginario de Irupé es antiguo, a pesar de su cabeza rapada por sobre la que caen los mechones violeta, sus zapatos con plataforma, los anteojos de colores y el fanatismo confeso por Björk. "Me imagino que la gente piensa que soy medio moderna fashion, pero todo lo que llevo puesto es la armadura del momento. Si salgo a la calle con un yelmo, voy presa por loca. Me gustaría salir con un caballo blanco, pero no da. Así que éste es mi camuflaje para despistar. Cerré el disco hablando del Castillo porque simboliza eso perdido que ando buscando. Y también es una vuelta a la infancia: trato de curar al niño".

HIJA IRUPÉ

Irupé nació en San Telmo un 25 de diciembre hace 26 años. Su infancia, dice, no fue idílica. "Siempre pensé como ahora, creo que nací vieja. Me aburría mucho, entre otras cosas porque aprendí a leer a los cuatro años, así que la escuela era un embole. Era muy distinta a los demás y también era muy distinto el laburo de mis viejos. También eran los años del Proceso, así que estaba toda esa mierda en el aire, todo ese genocidio y maldad. Mis viejos se separaron cuando era chica, y los extrañé mucho. Tuve años de psicólogos. Sigo en terapia todavía."

Sus padres son Antonio Tarragó Ros y Perla Aguirre. La estirpe de folkloristas prestigiosos no termina ahí, porque sus abuelos son Arsenio Aguirre, Blanca Chazarreta y el mítico acordeonista Tarragó Ros. Irupé formó parte durante años de la banda de su padre, y también hizo el año pasado un espectáculo con su madre, que se llamó *Madre e hija*. También recupera canciones de su abuelo Arsenio, como la zamba *Horizonte de octubre* que incluyó en *Jazmín*. Pero no se considera una folklorista, ni tiene intenciones de continuar la tradición familiar. "Nunca me rebelé brutalmente, al contrario: me nutrí de ellos porque son muy buenas personas, talentosos además de auténticos. Pero en la música sí tuve y tengo mis diferencias. Mi mamá me tiene cansada con los indios, es reprofesora. Siempre le pido que se meta en un programa en la radio, o dé clases en la UBA, para que deje de darme cátedra a mí todo el tiempo. Si le digo que me gusta tal zamba, ella empieza: *Ah, esa zamba es de tal autor, del año tanto y significó tal cosa*. Es brillante, pero me vuelve loca. Creo que mi rebelión es salirme del folklore, porque mi relación con el género es familiar y genética: mi mamá estaba de gira con el ballet del Chúcaro cuando quedó embarazada. Pero para mí es sólo otro nutriente, como la música clásica que estudié, el viaje a Europa que hice en la secundaria, el heavy metal, los Red Hot Chilli Peppers o los aires galeses antiguos. No amaría a mis viejos si no amara el folklore. Pero en casa casi que no escucho nada de eso."

Y cita el ejemplo de "La Añera" de Atahualpa Yupanqui, que incluyó en *Jazmín*. La zamba no le llegó por una investigación exhaustiva de la obra del compositor: sólo se la sugirió el Chango Farías Gómez, cuando le dio clases; Irupé no tiene mucho material de Atahualpa en su casa. Escuchamucha más música celta y clásica que folklore: "El *Réquiem* de Mozart es como mi hígado: soy un poco irlandesa y un poco dark". Toda su formación musical es clásica. No fue hasta que entró como pianista en la banda de su padre que se dedicó seriamente a investigar en la música que la tenía como heredera. Hace algunos años, cuando estaba de gira con Tarragó Ros (el chamamecero estaba presentado el controvertido álbum *Naturaleza*), Irupé dijo que no soportaba Cosquín, y su padre se enojó un poco, sobre todo porque esa declaración apareció en revistas. "Fue un momento de mal humor, y después salió publicado, pero no deja de ser cierto. No es el escenario con el que sueño. Ni me atrae a mí ni yo les atraigo a ellos. Prefiero otro circuito. Tocaría en Cosquín con gusto como invitada de mi viejo, por ejemplo, pero no como algo mío." Desde que dejó de tocar con su padre, casi no frecuenta el circuito folklórico. La decisión de abandonarlo no fue tan fácil, admite. "Tocar con él es maravilloso porque es una especie de academia tipo *Fama*. Él es superexigente, sabe de producción, de arreglos, de escenarios. No podés parar de aprender. Es como un bautismo de fuego: todo el que haya trabajado con papá sabe de lo que estoy hablando. Fue la mejor forma de estar juntos, pero el fin me costó demasiado. Recién ahora, con la salida de este disco, me estoy acomodando un poquito. Él me ayudó mucho pero el pegote era terrible. En su banda estaba protegida: esto es salir a pelear con una espada y el pianito, sola. Pero era el momento. Como un fruto que se cae: si no se hace algo con eso, se pudre."

> "Soy fan de Jesús. No fui a una escuela católica, pero me hubiera encantado. Tengo una tara con eso: cuando era chica miraba a las nenas con uniforme y les quería pedir autógrafos. Nací en Navidad: vine sellada. *Vos sos para mí*, dijo Dios."

A mediados de los 90, Irupé tenía una banda de folklore con batería y bajo, un crossover con el rock que se llamaba Irupé y la Secta. Hicieron el circuito under del rock, con shows en Haedo, en el Mocambo. "Era muy power", explica. Y agrega con ironía: "Entonces vino folklore joven. Y yo empecé a hacer baladas". No es fácil que Irupé dé una opinión sobre Soledad o Luciano Pereyra, no sólo porque no le interesan musicalmente, sino porque siente que no tiene nada que ver con ellos. "Me parece que hay una confusión en ese sentido. No hay folklore joven, no existe. Son dos cosas separadas. Es un pensamiento fácil, como decir *el rock joven*. El folklore se murió. O no tanto: quedan Peteco Carabajal, el Chango Farías Gómez, Alfredo Avalos, Melania Pérez... pero no volvió a pasar algo profundo y fuerte, ya no hay altos poetas, como la gente de los 60. Ese vuelo no existe."

Su nuevo disco, insiste Irupé, no es un disco de folklore. Es un disco de baladas, la mayoría al piano, con aires folklóricos pero como otro elemento más: también hay canciones con aires de tango, canciones campestres y, hacia el final, fragmentos de Chopin, Schumann, Mozart, llamados "escenas infantiles para piano", que recuerdan los años de estudiar escalas y sonatas. En cuanto a las letras, fluctúan entre lo sencillo y lo místico: "Sabe el Dios del Universo / que en el fondo de mi aljibe / duerme el ángel del abismo", canta en "Abismal". O: "Toma tu escudo, príncipe / que el miedo no te encuentre / Dale la llave al ángel / Que ya no existe la muerte". El misticismo ecológico de Irupé no es nuevo: "Mucho antes de estuviera de moda la ecología, yo era chica, escribí el *Himno a la naturaleza*. Lo incluí en el disco: es una de las obras finales de piano. En mi infancia moría por tener un perro, me la pasaba pensando cómo poner pastito en el balcón". Pero fue en 1997 cuando todas sus preocupaciones espirituales estallaron, e Irupé decidió hacerse monja.



"Me pone la piel de gallina una distorsión bien puesta. Yo encuentro el heavy en la naturaleza. Una mañana escuché una catarata, y era *thrash*. En el folklore a veces pasa lo mismo: si hacés un punteo con distorsión, se te despeinan todas las viejas."

HERMANA IRUPÉ

"Soy fan de Jesús. No fui a una escuela católica, pero me hubiera encantado. Tengo una tara con eso: cuando era chica miraba a las nenas con uniforme y les quería pedir autógrafos. Nací en Navidad: vine sellada. *Vos sos para mí*, dijo Dios", dice Irupé y pasa a relatar que, cuando estaba a punto de editar su primer álbum, *Angeles*, pasaba mucho tiempo en la quinta de su padre en Villa Elisa, cerca de La Plata. Y el último día de la mezcla le robaron los perros. Para Irupé fue como si le mataran a sus hijos, y no siente en absoluto que la tristeza ante lapérdida haya sido desproporcionada. "Creí que me iba a morir, no sabía cómo pilotearla. Me quedé sola, pensando cómo salir, tratando de buscar algo que me ayudara, esa especie de supervivencia psicológica que hace falta cuando te estás por ir al carajo. Empecé a hacer asociaciones libres: pensé en la Virgen María, cómo le mataron el hijo en la cara, y le empecé a pedir ayuda y a conectar con ella. Entonces encontré un papelito que explicaba cómo se rezaba el rosario y agarré una cruz. La apretaba contra mi pecho muy fuerte, era lo único que me calmaba. No podía ni llorar. Y de repente fue mágico: me vinieron todas las respuestas. Fue una salvación de entendimiento."

Esa suerte de iluminación desembocó en una adicción al rosario y la oración, mezclada con una fobia urbana: "Venía a Buenos Aires y me volvía loca. Tenía que entrar a iglesias para tranquilizarme. Cuando salía me descomponía, y tenía que volver a entrar. Era el único lugar donde me sentía bien". En esa misma época vio en una película la ordenación medieval de una monja. Y decidió que quería seguir ese camino. El convento que eligió para ingresar quedaba en Arrecifes, y era parte de la Fundación Apostólica Mariana. Su padre la llevó y se quedó a comer la primera noche, junto a las novicias. Era el único varón sentado a la mesa. Sin duda no creyó que el encierro era el mejor futuro para su hija, pero "se lo tomó re-bien. En las jugadas grandes me apoya. Esa vez me dijo que hacía falta gente en la fe tanto como en la música. Cuando nos despedimos en la puerta del convento llovía, y lloramos como locos los dos. De película". Irupé pronto dejó de sentirse cómoda allí: "Era como Ozzy Osbourne entre santas. A lo mejor a mí me daba paz estar todo el día rezando encerrada, pero no sé si era eso lo que Dios me pedía. Yo crecí en la ciudad, el lugar donde menos fe hay. Vivo luchando contra eso, y creo que Dios me pide que siga trabajando afuera. Tenía que volver".

La mayoría de sus amigos que Irupé define como "del palo" no creen en Dios, o tienen graves conflictos ideológicos con la Iglesia. Ella también los tiene. "Lamento que la institución esté tan dividida y corrompida, pero la amo igual. La Iglesia está así como consecuencia de la vida moderna. Muchos de mis amigos entendieron mi visión de las cosas, y se convirtieron. Y, si no se abren, igual los amo y los entiendo y los espero. Dios espera a todos". La visión religiosa de Irupé cuestiona, entre otras cosas, la división de los universos espirituales: "Muchas de mis creencias se consideran paganas, pero no lo son. En otras épocas convivían las hadas con los ángeles y los humanos, había más contacto entre los mundos. Hay una misión con los espíritus elementales: no todos conocen a Dios, como le pasa a la gente. El mayor triunfo del mal es la ilusión de separación".

EXTRAÑA FLOR

Irupé no cree ser tan rara. Los fines de semana recorre boliches: "Me agarró el discotecazo a la vejez", se ríe. Su lista de amigos incluye a Alfredo Casero, con quien compartió escenario durante un año y medio, cuando el actor/músico hacía el espectáculo *Sólo para entendidos*. Lo conoció en un avión a Puerto Madryn. "Yo era fan de *Cha Cha Cha*: en los momentos oscuros era lo único que me salvaba la vida. Soñaba con conocerlo. En ese vuelo le regalé mi primer disco, muy tímidamente, y se lo dediqué." Mucho después Casero conoció a un amigo común, y le mandó una carta a Irupé contándole que ese disco, *Angeles*, había acompañado el embarazo de su mujer: se lo hacía escuchar al bebé poniendo un parlante cerca de la panza. Se hicieron amigos. Alfredo Casero toca la armónica y canta brevemente en la intro de "Desde el aire", incluido en *Jazmín*. "Ahora no lo veo mucho", se entristece Irupé, "me lo robó la tele". Cuando tocaban juntos, Casero (que para Irupé es "un domador de marineros") la presentaba en el intervalo del show, y la dejaba sola sobre el escenario, con el piano. "Supongo que la mayoría de la gente quedaba desconcertada. Pero después se copaban." Otros nombres importantes en su vida son Sinead O'Connor (por obvias razones: una mujer mística, sacerdote, cantante, rara, a quien considera su alter ego) y Charly García, de quien tiene más de una influencia musical. Todavía no lo conoció: "Me pasan dos cosas. Siento mucha admiración y respeto por el canal de resistencia que es, por la forma en que resucita una y mil veces y por la claridad y lucidez implacable que tiene. Y a la vez sé que es un nene herido, cosa que me hace pelota porque yo también lo soy. Quisiera curarlo de todo, y sé que no podría". Su otro fetiche es Ozzy Osbourne, con quien se compara constantemente. Es que Irupé ama el heavy metal: "Me reconozco en ese sonido, me pone la piel de gallina una distorsión bien puesta. Y encuentro el heavy en la naturaleza. Una mañana escuché una catarata, y era *thrash*. En el folklore a veces pasa lo mismo: si hacés un punteo con distorsión se te despeinan todas las viejas".

Los planes inmediatos de Irupé incluyen un "bautismo" en Rosario presentando *Jazmín*, para después volver a Capital. Los planes a largo plazo son viajar y seguir resistiéndose a las computadoras, que la aterran de manera irracional. "Me dan un miedo tipo *Sexto sentido*. O peor: apocalíptico. Internet me impresiona. Ni en pedo tengo una máquina de ésas en mi casa". A lo que no le teme en absoluto es a las comparaciones con su padre. "Lo que hacemos es totalmente distinto: es imposible que se me relacione con él, más que en su sentido de familia". Algún día, asegura, se va a ir a vivir al campo. Por ahora no puede, por el trabajo. "Es una especie de misión estar acá, pero no bien pueda dejo todo. Mi papá lo hizo, y así está: parece mi hermano menor. Yo estoy más vieja y hecha mierda que él". Mientras tanto, aprende a manejar sus fobias en la ciudad haciendo visualizaciones. "Necesito esa forma de terapia cuando estoy muy pasada de revoluciones. Es mi realidad virtual. Que no me vengan con las máquinas." R

INEVITABLES

teatro



RADAR RECOMIENDA

Israfel

Cuando se estrenó en 1966, esta pieza de Abelardo Castillo era interpretada por un solo actor (Alfredo Alcón), pero en esta nueva versión dirigida por Raúl Brambilla son dos, Rubén Stella y Marcelo Minnino, quienes interpretan al protagonista, el escritor norteamericano Edgar Allan Poe, contrastando al Poe alucinado y sumergido en el opio y el alcohol de los últimos años con el joven y vital poeta que alguna vez fue. De jueves a sábado a las 21 y domingo a las 20.30 en la sala María Guerrero del Teatro Nacional Cervantes, Libertad 815.

DISCO genética en movimiento

Este nuevo procedimiento teatral de José María Muscari (*Desangradas en glamour* y *Salsipuedes*) es una investigación sobre el universo de los boliches bailables contrapuesto a la vida íntima de cada uno de los 15 actores que lo interpretan. La puesta además exige la participación del espectador que, guiado por los actores, pasea por sótanos y camarines y usa el escenario como platea.

Los sábados a las 23 en C. C. Adán Buenosayres, Eva Perón y Emilio Mitre.

música



RADAR RECOMIENDA

Bandidos rurales

Cuatro años después del recordado *Orozco*, León Gieco vuelve con un álbum potente y sutil, grabado en Uruguay y Buenos Aires, donde homenajea tanto a los legendarios bandidos que dan título al disco (Mate Cosido, Vairoletto) como a las Madres de Plaza de Mayo (la canción se llama "Madres del Amor"), con una lista de invitados que incluye a Charly García, Sixto Palavecino, Ricardo Mollo y Gustavo Santaolalla.

Head Music

El último disco de Suede, los británicos que le devolvieron el glamour al pop inglés, no fue un gran éxito comercial ni logró convencer a sus fans, pero esa frialdad puede considerarse una injusticia. La banda elabora un pop robótico pero no carente de emoción, como si T–Rex hubiera revivido en los 90 y lograra imprimirle a las ensoñaciones espaciales del glam un ambiente urbano y realista. Baladas como "Everything Will Flow" aportan romanticismo, canciones como "Savoir Faire" o "Asbestos" ofrecen sofisticación y aires electrónicos y la festiva "Elephant Man", que recuerda a Gary Glitter, le da humor a un disco subestimado.

video



RADAR RECOMIENDA

Búsqueda desesperada

El poderoso hombre de negocios Walter Richmond (William Hurt) viaja a Amsterdam por trabajo, junto a su mujer (Jennifer Tilly) y su pequeña hija muda. La niña, sola en el hotel, presencia un crimen y eso la convierte en la próxima víctima. Por eso decide huir, lanzándose sola a las calles de una ciudad desconocida. Su padre tratará de encontrarla sin medir las consecuencias. En su nuevo film lanzado directamente a video, Dick Maas (director de *El ascensor*) juega con los clisés del thriller y cita a Hitchcock, logrando una película atrapante y divertida.

Nubes de Mayo

Este film del cineasta turco Nuri Bilge Ceylan se estrenó en el Festival de Cine de Buenos Aires y acaba de llegar a video. Película dentro de una película, sigue a un realizador que vuelve a su pueblo natal para rodar un largometraje con su familia y vecinos (que son campesinos) como protagonistas. El director no puede evitar manipular a sus "actores" para lograr lo que quiere, y eso causará conflictos.

LAS MAS TAQUILLERAS

1. **El hombre de la rosa**
Gran Rex, Corrientes 857

2. **Chiquititas**
Gran Rex, Corrientes 857

3. **Chicago**
con sandra Guida y Alejandra Radano
Sky Opera, Corrientes 860.

4. **Todo por que rías**
Les Luthiers
Coliseo, Marcelo T. de Alvear 1125

5. **Monólogos de la vagina**
con Valeria Bertuccelli, Juana Molina y Mercedes Morán
La Plaza, Corrientes 1660

Fuente: A. Argentina de Empresarios Teatrales

LOS MAS VENDIDOS

1. **Nite: Life 06**
Mixed by Ian Pooley
NRK

2. **Beach House Vol. 2**
Aura Horizontal Bar Culture
Hed Kandi

3. **Paradisiac Vol. 3**
Various Artists
Universal Francia

4. **I feel Love/Dirt**
Depeche Mode
EMI

5. **Nocturnal Frequencied 3**
Danny Howells
BMG

Fuente: Urban Records, Ciudad de la Paz 2067.

LAS MÁS ALQUILADAS

1. **La dama de Shangai**
de Orson Welles
con Rita Hayworth

2. **De repente en el verano**
de Joseph L. Mankiewicz
con Elizabeth Taylor y Montgomery Clift

3. **Esperando la carroza**
de Alejandro Doria
con China Zorrilla y Antonio Gasalla

4. **Tora Tora Tora**
de Richard Fleischer
con J. Robards

5. **La ventana indiscreta**
de Alfred Hitchcock
con James Stewart y Grace Kelly

Fuente: El Coleccionista de Cine, Maipú 984.



TONY LESTINGI
ACTOR DE COLÓN AGARRA VIAJE A TODA COSTA

Recomiendo *Dibujitos desanimados*, el espectáculo de Alejandro Ocón, que cuenta con los excelentes trabajos de Luis Yaneo y el mismo Ocón, que también dirige la obra; un autor argentino verdaderamente conocedor de nuestra realidad –como ya lo demostrara en *Peceto de sindicato*–, que estructura muy bien sus obras haciendo que las tramas de las mismas sean imprevisibles, generando constante interés y sorpresa, jugando con el suspenso, el drama y la comedia. En *Dibujitos desanimados* se ocupa de contar, casi desde un aparente absurdo, la vida de dos marginales muy conocidos por todos nosotros.



MARCELO SUBIOTTO
ACTOR DE COLÓN AGARRA VIAJE A TODA COSTA

Recomiendo el excelente disco de Chango Spasiuk, *Chamamé crudo*. Lo elijo no sólo por la calidad de esta producción en particular, sino también porque él me parece un músico con una gran sensibilidad, que en todos sus trabajos es capaz de correr las fronteras de una música con fuerte arraigo, hasta el punto de combinar sus raíces musicales con Bach, sin perder identidad. Cambiando de género, un CD que también quiero recomendar es *Riding with The King*, de B. B. King y Eric Clapton. Los dos son guitarristas sencillamente impresionantes. Especialmente el gran B. B. King que, con sólo tres notas, da cátedra de blues.



VANESSA MILLER
ACTRIZ DE COLÓN AGARRA VIAJE A TODA COSTA

Ojalá gocen los videos que recomiendo tanto o más que yo. Si sólo quieren divertirse y pasar el tiempo sin grandes aportes a su genética: *Hay un tonto en mi casa*, *Divinas tentaciones*, o *La familia de mi novia*. Si quieren divertirse y les queda resto para hacerlo estudiando: *Dr. Insólito*, de Kubrick, un clásico donde Peter Sellers hace tres interpretaciones magistrales y el humor negro se devora a la "inteligencia militar". Si necesitan confiar en la vida: *Memorias de Antonia* (y verán que el universo tiene una lógica protectora siempre). Si quieren alienarse con su propio vacío existencial, *El rayo verde*, de Eric Rohmer, una bellísima manera de bendecir el dolor de la soledad. Que los disfruten.

cine



RADAR RECOMIENDA

En compañía de los hombres
Con cuatro años de retraso, acaba de estrenarse la ópera prima del realizador neoyorquino Neil LaBute, un film provocador y feroz. Dos misóginos ejecutivos y treintañeros deciden vengarse del sexo opuesto buscando a una mujer que seducirán y luego humillarán. La víctima es una joven muda que cae en las garras de los dos despiadados. Cruel y virulento, LaBute apunta no sólo a la víctima sino también a los victimarios, evitando moralizar y con una mirada distanciada.

Alemania Nueve Cero
En 1947, Roberto Rossellini rodó en Berlín *Alemania Año Cero*, una conmovedora epopeya de posguerra. Cuarenta y cuatro años después, Jean Luc Godard, dialogando con el film del realizador italiano, pasa revista a las sensibilidades de las dos Alemanias un año después de la caída del Muro. De la mano del viejo espía Lemmy Caution (el mismo de Alphaville) Godard trata de desenredar el nudo de una gran intriga histórica, con serenidad y cuidado.
Hoy a las 14.30, 17, 19.30 y 22 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530

LAS MÁS VISTAS

1. **Jurassic Park 3**
de Joe Johnston
con Sam Neill

2. **Chiquititas**
de José Luis Massa
con Romina Yan y Juan Leyrado

3. **Shrek**
de Andrew Adamson y Vicky Jenson

4. **Atlantis**
de Walt Disney, G. Trousdale y K. Wise

4. **Descubriendo a Forrester**
de Gus Van Sant
con Sean Connery

5. **Rugrats en París**
de S. Bergquist y P. Demeyer

Fuente: AC Nielsen-Edi Argentina.



EDUARDO CALVO
ACTOR DE COLÓN AGARRA VIAJE A TODA COSTA

Con los filmes me pasa lo mismo que con mi familia: los veo poco, pero cuando nos vemos, no paro de gozar un minuto. La familia no se elige, no en mi caso, pero el cine sí. A veces sucede –aunque creo que no muchas veces– que un director de cine pasa a ser como de la familia. Me pasa eso, por ejemplo, con Alex de la Iglesia: me lo imagino en casa comiendo salamín y contándome de su nuevo guión; me dice que tiene que superar en sordidez al anterior y nos matamos de risa. Tal vez les pase lo mismo quea mí con el cine de este director español. Recién estrenada comercialmente en Buenos Aires, recomiendo *La comunidad*. Y, a esta altura, sólo en video, *El día de la Bestia* y *Muertos de risa*.

radio



RADAR RECOMIENDA

Riesgo país
Daniel Tognetti y Ernestina Pais conducen este programa que a través de entrevistas con personajes clave trata de analizar temas de actualidad en profundidad: ya pasaron por allí Eric Calcagno explicando qué podría pasar si no se paga la deuda externa, Juan Pablo Baylac hablando de la tinellización o Adrián Menem considerando la posibilidad de que su tío sea senador. Oscar Cardozo es el comentarista político y, para aportar un poco de relax, Alejandro Lingenti con su columna de espectáculos.
Los sábados de 7 a 10 por Rock & Pop, FM 95.9

Metrodance
¡Qué pereza salir a bailar! Sobre todo ahora, que existe Metrodance. Carlos Alfonsín y Hernán Cattaneo lideran la *troupe* de pasadiscos (Martín García, Big Fabio, Dj Paul, entre otros) que amenizan las noches de Buenos Aires con la mejor música que se puede escuchar y nada más. Como en la disco, pero en pijama. Y sin colas para ir al baño.
Lunes a viernes de 20 a 6, sábados y domingos por FM 95.1 Metro

SE ESCUCHA

1. **R.H Positivo**
Continental AM 590
Share 9.24

2. **A la vuelta**
Continental AM 590
Share 8.38

3. **Competencia**
Continental AM 590
Share 7.89

4. **Tiempos modernos**
Continental AM 590
Share 7.23

5. **¿Qué hacés a las doce?**
Continental AM 590
Share 6.33

** Programas de lunes a viernes más escuchados*
Fuente: Ibope.



ADELA BASCH
AUTORA DE COLÓN AGARRA VIAJE A TODA COSTA

Recomiendo fervientemente "Requetecuentos", (sábados de 13 a 14 por Frecuencia Especial, 93.1) donde Vivi García y Gisela Gallego ponen la voz y el alma para difundir la buena lectura, especialmente la que puede interesar a los chicos y chicas de hoy, abriéndoles una puerta incitante al mundo de los cuentos, la poesía y el teatro y las piruetas que pueden hacer las palabras. La selección de los textos y las canciones es siempre muy cuidadosa. Además, junto a los autores conocidos, hay un espacio para que los chicos escriban y suele haber visitas que aportan aspectos íntimos del mundo de los libros. Es tan reconfortante escuchar en la radio que alguien se entusiasma compartiendo cuentos...

tv



RADAR RECOMIENDA

El gran robo al tren
Este documental reconstruye el gran golpe que, el 8 de agosto de 1963, realizaron 15 hábiles ladrones ingleses: detuvieron el tren que llevaba el correo real y escaparon con 120 bolsas que cargaban cinco millones de dólares en billetes usados sin marcar. Todos menos uno, Ronnie Biggs, fueron capturados. Y hasta que se entregó hace unos meses, el gran ladrón Biggs vivió en Brasil como una celebridad menor.
El miércoles a las 22.30 por People & Arts

D. H. Lawrence
El escritor que, por su tratamiento abierto de la sexualidad en novelas como *El amante de Lady Chatterley* y *Mujeres enamoradas*, fue atacado e incluso perseguido, recibe en este documental un retrato de lujo: la narración es de Anthony Burgess (*La naranja mecánica*) que visita Nottinghamshire y Cornwall (ciudades donde Lawrence vivió y que albergan la más completa documentación de su trabajo) y la lectura de textos la lleva a cabo el reconocido actor sir Ian McKellen.
El lunes a las 11 y a las 18 y el sábado a las 11 por Canal (á)

EL RATING MANDA

1. **El Show de Videomatch (jueves)**
Telefé
29.2

2. **Yo soy Betty la Fea**
Telefé
29

3. **El show de Videomatch (lunes)**
Telefé
28.6

4. **Titanic (dom.lu.)**
Canal 13
28

5. **Gran Hermano especial**
Telefé
26.4

Programas más vistos durante el mes de julio.
Fuente: Ibope.



NOEMÍ FRENKEL
DIRECTORA DE COLÓN AGARRA VIAJE A TODA COSTA

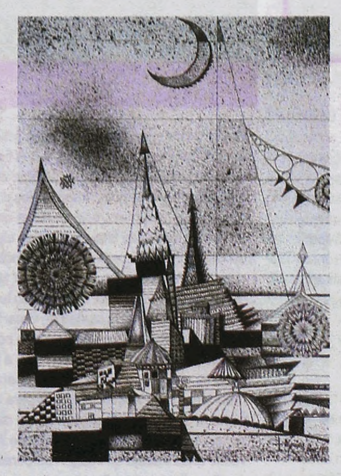
En TV me encanta el formato de la entrevista a fondo, así que trato de no perderme nunca el programa "Inside The Actor's Studio", que se emite los miércoles en el canal de cable Film & Arts. Con sus preguntas específicas que ahondan en el trabajo de cada artista invitado, su conductor, James Lipton, logra que los programas siempre resulten muy interesantes. En lo que a televisión abierta se refiere, me regocija y me divierte el matrimonio que componen Gabriela Toscano y Alfredo Casero en la nueva tira de Pol-ka, "Culpables", que se puede ver todos los martes a las 23, por Canal 13. Están descomunales.



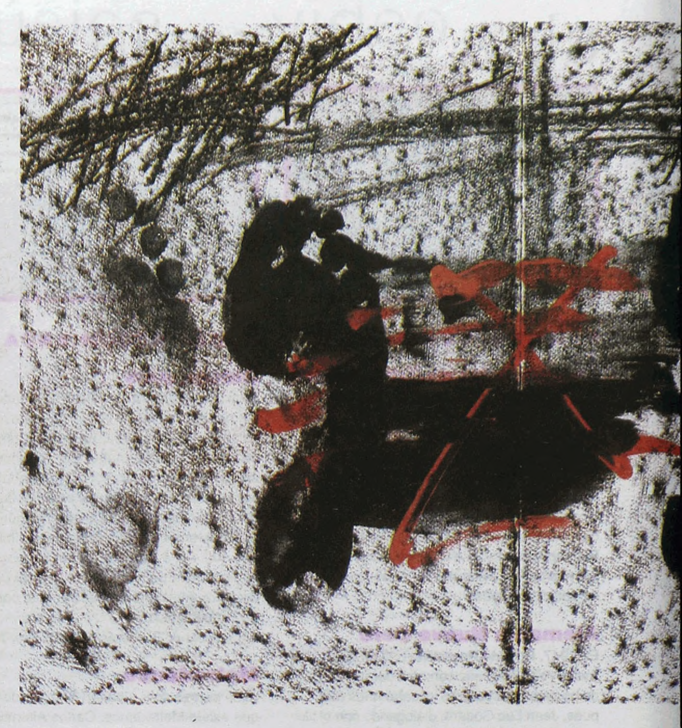
HOY: SALÍ...DE BUENOS AIRES

Hoy proponemos algo distinto para salir: no es un bonito restaurante ni un bar, ni siquiera un lugar dentro de la capital. "La hiperinformación nos obliga hoy a informarnos sobre lo que pasa dentro nuestro, para saber qué hacer con lo que pasa afuera". Este es alguno de los temas que sustentan el *Segundo Encuentro Creativo* que se realizará del 18 al 20 de agosto, en *El Rodeo*, un bellísimo lugar ubicado a 35 km de la ciudad de Catamarca. Si bien éste es un proyecto pensado por y para diseñadores, está abierto también a todas la gente que quiera compartir un espacio de reflexión. Como invitado especial para tal encuentro, se promete la presencia del diseñador gráfico Sergio Manela, que desde hace veinte años trabaja en imagen corporativa y diseño editorial para diversas empresas de Argentina, España y el resto de América latina y, a la vez, viene desarrollando una amplia labor académica como titular de la materia Diseño Editorial de la UBA. La idea es que la gente que va al encuentro pueda conocer parajes de inconmensurable belleza y zonas que gozan de un microclima más que benévolo durante todo el año, en un espacio de reflexión que permita azuzar la creatividad (que nunca viene mal), además de probar exquisitas comidas regionales. El plan de viaje comienza el sábado 18 de este mes a las 11, una vez que la gente haya llegado a la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca, desde donde se trasladarán hasta *El Rodeo*, una pintoresca villa de callecitas de tierra. Por la tarde se hará un recorrido por el pueblo, rescatando imágenes que puedan alimentar la charla posterior y después se cenará en la hostería Villafáñez, donde se hospedarán los asistentes al encuentro. Al otro día por la mañana se prevé un trekking de baja dificultad ascendiendo hasta los 1500 m de altura para alcanzar las imponentes vistas de las sierras de Ambato. Se almorzará en la *Lomada del fraile* y se emprenderá el descenso por la parte posterior del cerro, desembocando en el río Ambato, con la idea de realizar por la tarde una charla-debate. El lunes 20 es la última jornada de este encuentro. El plan para ese día es hacer una travesía de montaña en vehículo hasta el pueblo *Las Juntas*, y tomar por un camino en ascenso desde donde se divisará el río Las Trancas, donde se forma *El pozo del cura*, una increíble pileta natural en el medio de la montaña. Por la tarde se regresará a la ciudad de Catamarca. Para llegar a esta provincia, los organizadores del encuentro proponen distintas alternativas. Si se cuenta con vehículo propio y tiempo para recorrer las rutas argentinas, el costo por persona para participar del encuentro es de $ 145 (incluyendo traslados en Catamarca, asistencia a las charlas, excursiones con guías, coordinador permanente, alojamiento en hostería con baño privado y media pensión, es decir, desayuno y cena). Si en cambio se decide viajar en bus desde Buenos Aires, el costo sube a $ 245 y en este caso se incluyen los traslados fuera y dentro de Catamarca, asistencia a las charlas (incluida la primera en Bs. As.), excursiones con guías, coordinador permanente, alojamiento en hostería con baño privado y media pensión. Y si se tiene la posibilidad de viajar desde Buenos Aires en avión, cuesta $ 392, con los mismos servicios incluidos que si se viaja en bus.
Para mayor información y reservas es conveniente comunicarse con tiempo -ya que las plazas son limitadas– a los teléfonos (011) 4773-6542/4775 2553 o por mail a *info@lalunita.com.ar*. Y para conocer más acerca de los hermosísimos paisajes que se recorrerán, se sugiere visitar la página: *www.lalunita.com.ar*

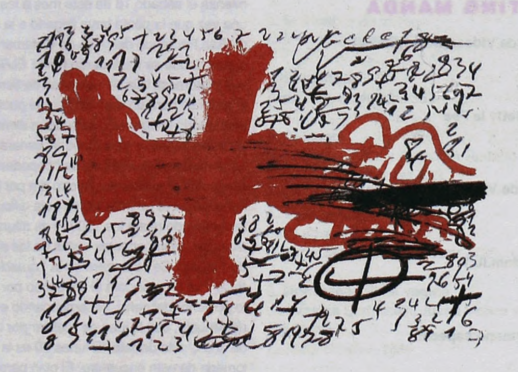
Hasta el 15 de setiembre, el Centro Cultural Borges presenta una exposición de 64 obras del más importante artista español vivo: el catalán Antoni Tàpies. Pinturas, dibujos, relieves, grabados y una escultura, que abarcan el período 1951-1998, permiten entender por qué, cuando miramos una pared especialmente descascarada, pensamos de inmediato que es una obra de Tàpies.







Las paredes que hab





POR FABIÁN LEBENGLIK

Cuando los artistas plásticos, músicos o escritores reconstruyen y precisan el origen de sus vidas como artistas, generalmente apelan a una ficción de origen. Atribuirle el carácter de ficción no intenta invalidar el grado de verdad que pueda tener el relato; más bien es un modo de clasificar la estructura de ese relato, que se repite en series, como si se tratara de modelos narrativos.

En el caso de Antoni Tàpies (nacido en Barcelona en 1923), esa ficción de origen está relacionada con una larga convalecencia causada por una grave intoxicación que sufrió a los diecinueve años. El envenenamiento le produjo una severa asfixia y una posterior parálisis que derivó en una enfermedad pulmonar que lo postró durante veinticuatro meses. Esos dos años de inactividad física fueron el caldo de cultivo para otras dos enfermedades, tal vez más graves en aquellos tiempos del Generalísimo: el pensamiento y la pintura. Ya se sabe: pensar y pintar son hijos contagiosos del ocio. El año de aquella iniciación es 1942, una trasposición numérica del año del Descubrimiento. Desde entonces y hasta ahora, el arte español de la posguerra civil sería impensable sin Tàpies, no sólo porque con él se produjo un corte y una ruptura de los límites de lo que se entendía por pintura, sino también por sus posiciones políticas antifranquistas y catalanistas, que dieron pelea ideológica y estética al régimen que lo mantuvo aislado durante cuatro décadas. Tàpies, además, es un teórico del arte, que fue desarrollando su pensamiento estético en libros como *La práctica del arte*, *El arte contra la estética*, *Por un arte concreto y progresista*, *El arte y sus lugares* y su autobiografía *Memoria personal*.

Si bien su pintura terrosa, densa, cargada de materiales y también de vacío, resulta todavía intragable para muchos, Tàpies es hoy un modelo de pintor canónico, no sólo para España sino también para la escena del arte internacional. Esto se ve confirmado por algunas de las grandes retrospectivas que ha realizado desde 1995, en el Jeu de Paume de París, el Museo Guggenheim de Nueva York y el Museo Reina Sofía de Madrid (inaugurada por los reyes de España). La exposición del Centro Borges no tiene en absoluto la magnitud de aquéllas, ya que sólo incluye obra pequeña y mediana, y ninguna de sus telas de gran escala, a las que el pintor viene dedicándose con energía durante los últimos años.

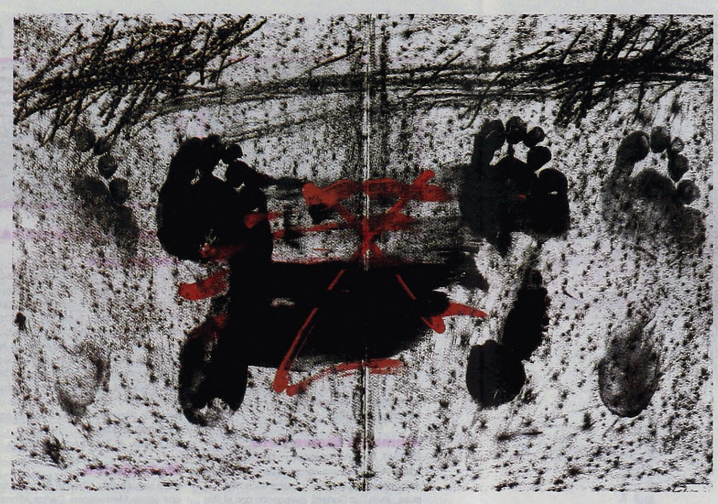
La presente exhibición, al cuidado de la curadora española Marisa Oropesa, reúne obras provenientes de distintas colecciones y ofrece un panorama ilustrativo, aunque colgado de manera confusa. Por la variedad de obras, hubiera resultado más idóneo un montaje cronológico. Salvo en el caso de la extensa serie de litografías "Variaciones sobre un tema musical" –montada en una misma zona de la gran sala–, que muestran cabalmente al Tàpies melómano, lo demás debe armarlo en su cabeza cada espectador, fuera del orden propuesto en la exposición. De todos modos, la cronología en Tàpies no debe pensarse en el sentido tradicional: su obra propone un itinerario más bien circular y sin tiempo, que podría haberse apreciado mejor en la muestra si se seguían sus idas y vueltas a lo largo de los años.

Hay una notoria atemporalidad en la obra de Tàpies, más allá de algunas modalidades iniciales apenas insinuadas en esta exhibición, como sus inicios surrealistas –influido por Miró– y algunos extraños dibujos obsesivos y de cuño adolescente. Casi toda la obra realizada de los años 50 en adelante, con la irrupción del uso de tierra, polvo de mármol, arena o paja en las telas, ofrece un aspecto de pared descascarada. Con el paso de los años, la violencia controlada del gesto pictórico, el desgarramiento de sus particulares superficies, la densidad visual y el tratamiento intuitivo y arriesgado de la materia, Tàpies consiguió lo que muy pocos artistas contemporáneos logran: generar un público masivo y un modo propio de mirar el arte y el mundo. La operación visual de mirar uncuadro y decir que parece una pared se invirtió después de él: luego de haber pintado con su estilo más de siete mil obras a lo largo de

Hasta el 15 de setiembre, el Centro Cultural Borges presenta una exposición de 64 obras del más importante artista español vivo: el catalán Antoni Tàpies. Pinturas, dibujos, relieves, grabados y una escultura, que abarcan el período 1951-1998, permiten entender por qué, cuando miramos una pared especialmente descascarada, pensamos de inmediato que es una obra de Tàpies.







Las paredes que hablan





POR FABIÁN LEBENGLIK

Cuando los artistas plásticos, músicos o escritores reconstruyen y precisan el origen de sus vidas como artistas, generalmente apelan a una ficción de origen. Atribuirle el carácter de ficción no intenta invalidar el grado de verdad que pueda tener el relato; más bien es un modo de clasificar la estructura de ese relato, que se repite en series, como si se tratara de modelos narrativos.

En el caso de Antoni Tàpies (nacido en Barcelona en 1923), esa ficción de origen está relacionada con una larga convalecencia causada por una grave intoxicación que sufrió a los diecinueve años. El envenenamiento le produjo una severa asfixia y una posterior parálisis que derivó en una enfermedad pulmonar que lo postró durante veinticuatro meses. Esos dos años de inactividad física fueron el caldo de cultivo para otras dos enfermedades, tal vez más graves en aquellos tiempos del Generalísimo: el pensamiento y la pintura. Ya se sabe: pensar y pintar son hijos contagiosos del ocio. El año de aquella iniciación es 1942, una trasposición numérica del año del Descubrimiento. Desde entonces y hasta ahora, el arte español de la posguerra civil sería impensable sin Tàpies, no sólo porque con él se produjo un corte y una ruptura de los límites de lo que se entendía por pintura, sino también por sus posiciones políticas antifranquistas y catalanistas, que dieron pelea ideológica y estética al régimen que lo mantuvo aislado durante cuatro décadas. Tàpies, además, es un teórico del arte, que fue desarrollando su pensamiento estético en libros como *La práctica del arte*, *El arte contra la estética*, *Por un arte concreto y progresista*, *El arte y sus lugares* y su autobiografía *Memoria personal.*

Si bien su pintura terrosa, densa, cargada de materiales y también de vacío, resulta todavía intragable para muchos, Tàpies es hoy un modelo de pintor canónico, no sólo para España sino también para la escena del arte internacional. Esto se ve confirmado por algunas de las grandes retrospectivas que ha realizado desde 1995, en el Jeu de Paume de París, el Museo Guggenheim de Nueva York y el Museo Reina Sofía de Madrid (inaugurada por los reyes de España). La exposición del Centro Borges no tiene en absoluto la magnitud de aquéllas, ya que sólo incluye obra pequeña y mediana, y ninguna de sus telas de gran escala, a las que el pintor viene dedicándose con energía durante los últimos años.

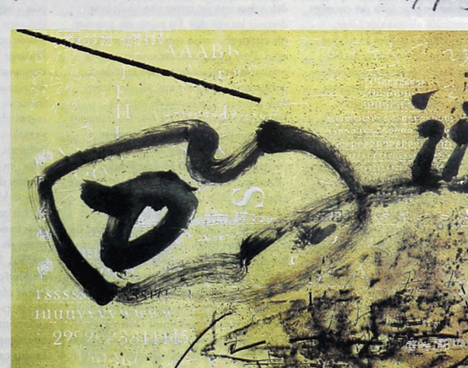
La presente exhibición, al cuidado de la curadora española Marisa Oropesa, reúne obras provenientes de distintas colecciones y ofrece un panorama ilustrativo, aunque colgado de manera confusa. Por la variedad de obras, hubiera resultado más idóneo un montaje cronológico. Salvo en el caso de la extensa serie de litografías "Variaciones sobre un tema musical" –montada en una misma zona de la gran sala–, que muestran cabalmente al Tàpies melómano, lo demás debe armarlo en su cabeza cada espectador, fuera del orden propuesto en la exposición. De todos modos, la cronología en Tàpies no debe pensarse en el sentido tradicional: su obra propone un itinerario más bien circular y sin tiempo, que podría haberse apreciado mejor en la muestra si se seguían sus idas y vueltas a lo largo de los años.

Hay una notoria atemporalidad en la obra de Tàpies, más allá de algunas modalidades iniciales apenas insinuadas en esta exhibición, como sus inicios surrealistas –influido por Miró– y algunos extraños dibujos obsesivos y de cuño adolescente. Casi toda la obra realizada de los años 50 en adelante, con la irrupción del uso de tierra, polvo de mármol, arena o paja en las telas, ofrece un aspecto de pared descascarada. Con el paso de los años, la violencia controlada del gesto pictórico, el desgarramiento de sus particulares superficies, la densidad visual y el tratamiento intuitivo y arriesgado de la materia, Tàpies consiguió lo que muy pocos artistas contemporáneos logran: generar un público masivo y un modo propio de mirar el arte y el mundo. La operación visual de mirar uncuadro y decir que parece una pared se invirtió después de él: luego de haber pintado con su estilo más de siete mil obras a lo largo de sesenta años, el catalán consiguió que, cuando miramos cierta clase de pared, digamos: "Parece un cuadro de Tàpies".

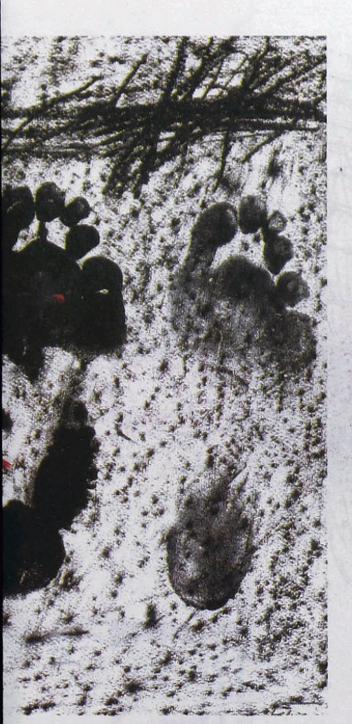
Ese descascaramiento y desgarro, esa densidad de capa sobre capa que nos habla del tiempo, se impuso como un lenguaje que rompió con la tradición del cuadro pensado "solamente" como superficie pintada. La obra de Tàpies se compromete con los materiales reales como una manera de contacto y al mismo tiempo de interpretación de esa realidad. Hay un abandono de la noción histórica que dice que un cuadro debe ser una obra "terminada", con pintura aplicada sobre una superficie. Las obras de Tàpies nunca se terminan: son en sí mismas un *work in progress* permanente, porque la "precariedad" e inestabilidad de los materiales hace que la obra se vaya transformando con el tiempo. Más allá de las mutaciones, accidentes y efectos que el paso del tiempo produce sobre las cosas, en Tàpies hay un componente absolutamente deliberado, en el que la mutación del cuadro es parte del desarrollo estético.

Para seguir con el hilo de la historia, en 1948 Tàpies se sumó al grupo de artistas e intelectuales catalanes *Dau al set*, que a través de exposiciones y de una publicación propia buscaba romper la inercia y el acartonamiento de la cultura española de entonces. *Dau al set* ("Dado de siete") intentaba desde su mismo nombre atravesar la lógica imperante a través de la difusión de las propuestas y experiencias de las vanguardias europeas, especialmente del surrealismo. A comienzos de la década del 50, Tàpies comienza a delinear un repertorio de materiales, colores y gestos que lo transforman en un precursor de lo que en Italia después se llamó *Arte Povera*. La incorporación en el cuadro de materiales cotidianos y de desecho les fueron dando a sus obras una densidad matérica y un carácter efímero y "vulgar" que las alejaba cada vez más de los cánones habituales.

El repertorio de Tàpies va conformando un alfabeto, algo así como un dispositivo estético y ético en variación continua –dentro del mismo repertorio, todo es cuestión de combinaciones y variaciones "alfabéticas"-, casi en sentido musical. Paralelamente, terminada la Segunda Guerra Mundial, el expresionismo abstracto norteamericano se transformó en una apuesta fuerte, exportado al mundo por las instituciones progresistas de Estados Unidos. En sintonía estética con aquella tendencia renovadora, en Europa surgió el informalismo. Fue el crítico francés Michel Tapié el que lanzó ese nombre para referirse a artistas como Dubuffet, Michaux o Fautrier. En este sentido, el arte informalista venía a luchar contra la figuración y sobre todo contra las vanguardias geométricas derivadas del cubismo. El informalismo venía a oponerse al rigor abstracto de Mondrian y el grupo De Stijl (aunque en Mondrian hay una tremenda sensibilidad que los informalistas no supieron ver). A comienzos de los 60, los españoles Manolo Millares, Lucio Muñoz y a su manera el propio Tàpies, así como el argentino Alberto Greco –entonces residente en España– fueron piezas importantes de aquella pasión por el caos que destilaba el informalismo: el juego con la materia, el espesor de la pintura, el uso del collage, los grafismos y la espontaneidad de la expresión gestual. Puede verse en aquellas obras –como en varias de las que se muestran en la antología Tàpies del Centro Borges– el vértigo del arte por fijar su propio presente con la improvisación como dato clave. Así, lo efímero también dejaba su marca, su huella vital y contradictoria que buscaba atrapar el instante, perpetuar la fugacidad.



Desde la perspectiva de Tàpies, el arte es un modo de conocimiento a través de la materia y en este sentido sus pinturas son extraños textos a ser descifrados por la mirada. En su obra también es notoria la deuda con el arte primitivo, con la idea del arte como parte del pensamiento religioso y trascendente. Aunque, como él lo aclara cada vez que puede, se trata de una trascendencia bien terrenal y territorial: en sus obras no hay otro mundo sagrado ni un más allá. En todo caso, si hay otro mundo, es éste, el que nos rodea. R



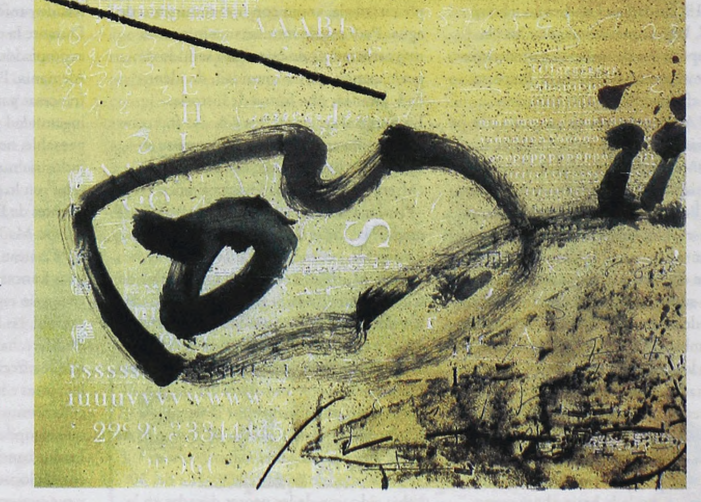
lan

sesenta años, el catalán consiguió que, cuando miramos cierta clase de pared, digamos: "Parece un cuadro de Tàpies".

Ese descascaramiento y desgarro, esa densidad de capa sobre capa que nos habla del tiempo, se impuso como un lenguaje que rompió con la tradición del cuadro pensado "solamente" como superficie pintada. La obra de Tàpies se compromete con los materiales reales como una manera de contacto y al mismo tiempo de interpretación de esa realidad. Hay un abandono de la noción histórica que dice que un cuadro debe ser una obra "terminada", con pintura aplicada sobre una superficie. Las obras de Tàpies nunca se terminan: son en sí mismas un *work in progress* permanente, porque la "precariedad" e inestabilidad de los materiales hace que la obra se vaya transformando con el tiempo. Más allá de las mutaciones, accidentes y efectos que el paso del tiempo produce sobre las cosas, en Tàpies hay un componente absolutamente deliberado, en el que la mutación del cuadro es parte del desarrollo estético.

Para seguir con el hilo de la historia, en 1948 Tàpies se sumó al grupo de artistas e intelectuales catalanes *Dau al set*, que a través de exposiciones y de una publicación propia buscaba romper la inercia y el acartonamiento de la cultura española de entonces. *Dau al set* ("Dado de siete") intentaba desde su mismo nombre atravesar la lógica imperante a través de la difusión de las propuestas y experiencias de las vanguardias europeas, especialmente del surrealismo. A comienzos de la década del 50, Tàpies comienza a delinear un repertorio de materiales, colores y gestos que lo transforman en un precursor de lo que en Italia después se llamó *Arte Povera*. La incorporación en el cuadro de materiales cotidianos y de desecho les fueron dando a sus obras una densidad matérica y un carácter efímero y "vulgar" que las alejaba cada vez más de los cánones habituales.

El repertorio de Tàpies va conformando un alfabeto, algo así como un dispositivo estético y ético en variación continua –dentro del mismo repertorio, todo es cuestión de combinaciones y variaciones "alfabéticas"-, casi en sentido musical. Paralelamente, terminada la Segunda Guerra Mundial, el expresionismo abstracto norteamericano se transformó en una apuesta fuerte, exportado al mundo por las instituciones progresistas de Estados Unidos. En sintonía estética con aquella tendencia renovadora, en Europa surgió el informalismo. Fue el crítico francés Michel Tapié el que lanzó ese nombre para referirse a artistas como Dubuffet, Michaux o Fautrier. En este sentido, el arte informalista venía a luchar contra la figuración y sobre todo contra las vanguardias geométricas derivadas del cubismo. El informalismo venía a oponerse al rigor abstracto de Mondrian y el grupo De Stijl (aunque en Mondrian hay una tremenda sensibilidad que los informalistas no supieron ver). A comienzos de los 60, los españoles Manolo Millares, Lucio Muñoz y a su manera el propio Tàpies, así como el argentino Alberto Greco –entonces residente en España– fueron piezas importantes de aquella pasión por el caos que destilaba el informalismo: el juego con la materia, el espesor de la pintura, el uso del collage, los grafismos y la espontaneidad de la expresión gestual. Puede verse en aquellas obras –como en varias de las que se muestran en la antología Tàpies del Centro Borges– el vértigo del arte por fijar su propio presente con la improvisación como dato clave. Así, lo efímero también dejaba su marca, su huella vital y contradictoria que buscaba atrapar el instante, perpetuar la fugacidad.



Desde la perspectiva de Tàpies, el arte es un modo de conocimiento a través de la materia y en este sentido sus pinturas son extraños textos a ser descifrados por la mirada. En su obra también es notoria la deuda con el arte primitivo, con la idea del arte como parte del pensamiento religioso y trascendente. Aunque, como él lo aclara cada vez que puede, se trata de una trascendencia bien terrenal y territorial: en sus obras no hay otro mundo sagrado ni un más allá. En todo caso, si hay otro mundo, es éste, el que nos rodea. R

LA DELGADA LÍNEA ROJA



Este dibujo pertenece a la serie realizada por el gran Luis Scafati para el libro *Acerca del Vino*.

Las casas de subastas londinenses han recibido en los últimos años un producto hasta ahora inédito en el rubro: viejas botellas de vino de pésima calidad por las que se pagan cifras siderales. El escritor inglés *Julian Barnes* descorcha el misterio remontándose a los oscuros negocios vitivinícolas que florecieron en Francia durante la ocupación alemana.

POR JULIAN BARNES Tengo una heroica botella de vino, elegida al azar de un lote durante una subasta. No *parece* heroica: es corta, de base ancha y con antiguos restos de cera roja todavía adheridos al cuello. Adentro, un borgoña Clos du Roi de 1904, embotellado en Londres por los Berry Brothers de St. James. Habrán visto que las etiquetas de los tintos actuales proclaman casi ritualmente la historia y la psicología del líquido que contienen: condiciones de cosecha, tipos de uva, la ventana temporal durante la que se lo puede beber. Mi Clos du Roi cuenta una historia más apasionante, escrita en letras minúsculas al pie de la etiqueta: "Exitosamente protegido del enemigo durante la ocupación alemana de Liège, 1914/1918. Enviado a Londres en febrero de 1920". Uno se puede imaginar los barriles transportados de una casa a otra, camuflados como cerveza o líquido de limpieza, mientras afuera doblaban las campanas... ¿El vino? Asqueroso, por lo que recuerdo. Pero *heroicamente* asqueroso. Durante los últimos años, cincuenta cajas de champagne Heidsieck 1907 se han abierto paso, botella a botella, en las diferentes subastas londinenses. Habían permanecido durante casi ochenta años en el fondo del Báltico, desde que el barco sueco que las transportaba –supuestamente al ejército del zar– fue torpedeado por un submarino alemán en noviembre de 1916. La presión del agua mantuvo los corchos en su lugar y, según los subastadores –que estiman alcanzar los mil dólares por cada una de estas botellas–, los 64 metros bajo el nivel del mar garantizan una temperatura ideal. El champagne es considerado espléndido, aunque la de 1907 no era recordada hasta ahora como una cosecha particularmente buena. Eso sí: uno tomará un vaso de historia.

A los franceses les gusta afirmar que el estallido de una guerra está siempre marcado por una mala cosecha, y la victoria por una cosecha gloriosa. Ergo, 1945 fue una gran año y 1939 uno mediocre, 1918 muy bueno y 1914 desastroso. Esta teoría, o más bien rapto de sentimentalismo, debe ser de origen reciente, ya que 1870 –el año de la catastrófica derrota francesa frente a los prusianos– también produjo una de las cosechas de blancos más famosas de la historia. Quizá porque el año bien puede contener los doce meses habituales, pero su evaluación enológica corre por un carril paralelo: las cifras que señalen el año de cosecha serán las mismas; sin embargo, tendrán un ímpetu diferente ("¿1961? ¿No era el año de Crisis de los Misiles?" "Sí, pero también la mejor cosecha de uva blanca desde la Guerra"). Durante siglos, los invasores, además de carnear poblaciones y borrar del mapa ciudades enteras, se deleitaban con un tercer rito tradicional: destruir los viñedos. En parte, era una simple estrategia, como cortar el suministro de agua. Pero puede intuirse una intención mayor: arrancar de raíz algún sentido de permanencia, de continuidad, de identidad; arrancar una forma de historia.

En tiempos recientes, los viñedos franceses se han convertido involuntariamente en campos de batalla. Uno de los últimos enfrentamientos de la Guerra Franco –Prusiana ocurrió en el lugar exacto donde crecían las vides de la bodega Nuits–St. Georges. Las trincheras de la Primera Guerra Mundial devastaron los viñedos de Champagne. En la Segunda Guerra, dada la velocidad de la avanzada alemana en 1940 y el rumbo de su retirada en 1944, las cosechas francesas no sufrieron mayores pérdidas. Los efectos colaterales de la ocupación son examinados por Don y Petie Kladstrup en *Vino y guerra: los franceses, los nazis, y la batalla por el mayor tesoro de Francia* (inédito en castellano). La del 30 había sido una de las peores décadas en la historia del vino: cosechas pobres, vinos invendibles, mercados deprimidos y falta de inversores. Si la llegada de los alemanes parecía un problema más, al final resultaron una solución: los invasores compraban compulsivamente botellas de vino. Pagaban precios bajos –y devaluaban el franco para hacerlo más bajo todavía–, pero se terminaron tomando un océano de vino de pésima calidad. La opinión generalizada dentro del negocio vitivinícola es que los alemanes se comportaron correctamente: los *Weinführers* a cargo de las regiones más famosas -Bordeaux, Bourgogne y Champagne– no eran militares sino comerciantes alemanes que ya tenían sus contactos en el rubro. Algunas botellas "propiedad del enemigo" fueron confiscadas por los nazis, pero al final de la Guerra más de un comerciante inglés descubrió que la expropiación había sido acreditada en su cuenta parisina. Las historias son muchas: la lealtad dividida de las familias alsacianas; los trabajadores devenidos prisioneros de guerra; los franceses entregando sus peores vinos a los alemanes mientras escondían los mejores para consumo personal, falsificando etiquetas y adulterando procedencias. Esto último, sin embargo, no es más que la versión "patriótica" de una práctica habitual: una etiqueta de vino francesa ha sido siempre una obra de ficción. Deben existir pocos negocios capaces de competir con la industria vitivinícola francesa en el arte del fraude profesional.

Durante la ocupación, los caballos fueron expropiados y los hombres deportados a Alemania. Pero ahí estaban las mujeres francesas para hacerse cargo del negocio. La ingenuidad política, complemento indispensable, no fue difícil de conseguir: la industria nunca estuvo en manos de "radicales" en lo político. "Éramos todos simpatizantes de Pétain", dice muy suelta de cuerpo Madame Lencquesaing, propietaria del Château Pichon-Lalande. Pétain les dio a los franceses una excusa moral: declaró el comercio regular un deber patriótico. A cambio, las familias crearon el viñedo Clos du Maréchal para homenajear al mariscal que se ofreció como intermediario entre invasores e invadidos. El negocio y los eufemismos florecieron. Los seis volúmenes que compilan la historia del Château Latour contienen una frase tan elíptica como elocuente sobre la ocupación alemana y sus consecuencias: "Este renacimiento en el mercado de los grandes vinos no resultaba sorprendente si se consideraban las condiciones en el norte de Francia". En otras palabras: los nazis querían vinos de primera, y los franceses se los suministraban. Es cierto que estaba prohibido el comercio con países neutrales, pero los comerciantes hicieron muy buenos negocios: el mercado alemán, cerrado a los vinos foráneos durante casi una década, estaba ahora abierto y sediento, junto al resto de los territorios ocupados. Esto nos dice bastante de lo que necesitamos saber acerca del negocio vitivinícola francés durante la Guerra.

Cuando se encuentran el placer y la guerra, la consecuencia habitual es el colaboracionismo. El placer quiere seguir pasándola bien; la guerra reclama sus ganancias. Así, Maurice Chevalier canta en la radio París de los alemanes; la Arletty mantiene un affair con un oficial alemán; Fernandel hace películas para la compañía alemana Continental. "Colaboración" era una palabra positiva cuando Vichy la usó por primera vez para describir el deber del ciudadano francés. La Arletty dijo: "Mi corazón es francés, pero mi culo pertenece al mundo". El colaboracionismo, en el sentido criminal, fue raro. O, para ser más precisos, raramente necesario. La "resistencia" vitivinícola consistió en esconder el mejor vino y falsificar etiquetas para el peor. Al final de la Guerra, los franceses desempolvaron el vino oculto y lo bebieron con sus liberadores (salvo el Clos de Maréchal, cuya bodega fue expropiada y desmantelada). La presencia alemana dejó pocas secuelas (Heinz Bömers, por ejemplo, *Weinführer* de la zona de Bordeaux, se convirtió después de la Guerra en el representante alemán de Mouton–Rothschild), y una ventaja: los viñedos alsacianos fueron obligados a erradicar híbridos, lo que mejoró la calidad de sus vinos. Cuando los franceses dejaron la Guerra atrás, aprendieron casi al instante a decir que era "demasiado temprano" o "demasiado doloroso" discutir los detalles de la ocupación (el tiempo llegará, supongo, cuando todos los participantes ya estén muertos).

El vino continúa rigiéndose por su calendario ahistórico. La piedra del lecho del Médoc, por ejemplo, que le otorga a los vinos blancos de la zona su sabor particular, se desarrolló a lo largo de un millón de años; la topografía de la región tuvo sus vaivenes a lo largo de los siguientes 600 mil años; mientras que la arena sobre ella recién fue soplada por elviento hace apenas 250 mil años. Quizá el historiador oficial del Château Latour tenía razón. Cuando Chamberlain voló a Munich en 1938 para encontrarse con Hitler, Europa tragó saliva. ¿La perspectiva desde Latour? "Por suerte, la crisis fue demasiado breve como para incidir en la cosecha." R

EL BAR



Después de escribir "El signo" para Telefé, no sabía qué hacer. Se le ocurrió un ciclo que transcurriera en un bar, pero no conseguía un propietario que le alquilara el local una vez a la semana. Hasta que, dos años después, cedió ante la insistencia de sus amigos y compró un bar donde filmar. Ahora, mientras escribe "22 (el Loco)" para Pol–Ka, Leonardo Bechini se da el lujo de escribir y filmar su propio programa de ficción por Canal 7, para todo el país.

POR NATALIA FERNANDEZ MATIENZO

Nadie puede dudar de que el bar, el café de barrio, es, junto al asado (y, algo turísticamente, al tango) uno de los pocos emblemas de Buenos Aires que aún siguen en pie y se practican de manera cotidiana. Es cierto que ya no se ven con tanta frecuencia aquellos reductos con mozo gallego y los desangelados angelitos que protagonizaron épocas pretéritas, pero puede decirse, a pesar de todo, que el bar como punto de encuentro de reuniones de amigos y de cerveza sigue siendo un referente nada desdeñable en una ciudad que en pocos años ha adquirido tantos otros hábitos más globalizados.

"Un cortado, historias de café" (jueves a las 23 por Canal 7) es un programa casi neonato que se gestó con la intención de resurgir dos cosas perdidas: una de ellas es esta tradición de los cafés que ya no quedan. La otra, y tal vez la más ambiciosa, colaborar con la vertiente que hace que, de a poco, la ficción vuelva a ocupar aunque sea un par de bancas en el canal estatal. Hay que agregar, a manera de anécdota por lo menos, que la idea original tomó forma, hace tres años, precisamente en uno de estos sitios en donde la gente se reúne –o solía hacerlo– para discutir filosofía casera o "hacer la revolución". "Había terminado de escribir 'El signo' y estaba en la Opera esperando a un autor amigo, pensando en qué haría de ahí en más. Las conversaciones en las mesas contiguas siempre ejercieron una atracción particular sobre mí, además de que muchos de los grandes hitos de mi vida transcurrieron en bares. Cuando llegó mi amigo, le comenté que tenía ganas de hacer un programa que tuviera que ver con esto", cuenta Leonardo Bechini, guionista y director del programa.

Los inconvenientes, claro, no se hicieron esperar y fue así como el proyecto quedó archivado por algún tiempo luego de que el director entrara en pánico a causa de un asalto a mano armada durante la filmación del piloto. Un par de años más tarde, y con ánimos renovados, Bechini dobló la apuesta y, ante la insistente negativa de todo dueño de bar encarado para alquilar su local durante el día de la filmación, no tuvo más remedio, ni mejor solución, digamos, que adquirir el suyo propio en una esquina de Palermo Viejo.

Tanto en la realidad como en la ficción, "Un cortado" (nombre del bar y del programa) está ubicado en Cabrera y Julián Alvarez y funciona como café todos los días de la semana excepto los martes, día en que se dan cita no los vecinos sino los actores que participan de la grabación. La arquitectura del programa, por así decirlo, constituye en sí misma una originalidad. La cosa es más o menos así: hay un elenco fijo, que encarna mayoritariamente al personal del bar, y uno rotativo, que varía todas las semanas y da vida a los diferentes personajes que transitan por el lugar y dejan entrever parte de sus historias. La escena se divide en dos mesas principales que abordan temáticas por lo general bastante fuertes (swingers, suicidios, hijos de desaparecidos y hermanos reencontrados son moneda corriente) y otra destinada a los ya mencionados filósofos de café, que al mejor estilo del "Polémica en el bar" de otras épocas –las de Fidel Pintos o las del primer Minguito, por ejemplo– abordan, desde el humor y el espanto en dosis similares, la situación política nacional y temas generales de actualidad, descomprimiendo la tensión que se genera en derredor. Casi tangencialmente, y a manera de semblanza del ya mencionado ámbito de café tradicional, hacen aparición los verdaderos, aunque relegados, protagonistas: el dueño, Héctor Calori; un infaltable mozo gallego, casi prototípico, encarnado en el consabido Guido Gorgatti; y una moza de treintaipico, Andrea Ríos, que más penas que olvidos tiene, en parte a causa de un ex marido que la acosa ininterrumpidamente a lo largo de los episodios.

Ahora bien, cabe decir que "Un cortado" no es un programa de fácil acceso. Tal vez porque la atención, a diferencia de tanto programa "de color" que prolifera, ofrece una estética claramente intimista (congrandes conflictos, pero desprovista de grandes desenlaces porque la historia, se sugiere, continúa afuera) que sólo espía los incidentes cotidianos que se suscitan en las mesas y que, por si fuera poco, pone en la mira a personajes socialmente desapercibidos que no suponen ninguna historia interesante, en términos convencionales por lo menos. Es que los personajes de este bar no son atractivos desde ningún punto de vista: tan bien logrados están, tan eficazmente simulan la mediocridad que se espera del servicio de un café cualquiera, que no existe espacio (ni se lo busca) para el carisma, la belleza o el interés en ninguno de ellos. De lo que resulta, inevitablemente, la imposibilidad de situar a Héctor, por ejemplo, como el galán que intenta (bochornosamente, hay que decirlo) conquistar a Andrea. "La gente que trabaja en un bar sirve una mesa, y a la vez una historia que le es ajena. Su propia historia está por detrás de esto. Lo que se siente es que para que te pasen cosas deberías estar en la mesa, y no sirviéndola. Yo intento romper este esquema introduciendo esbozos de pequeños conflictos, pequeñas historias de amor entre el personal, pero las que verdaderamente atrapan son, por una cuestión natural, las que suceden en las mesas", dice Bechini.

Resulta interesante, ante todo, la manera en que un guionista tradicional de Pol–Ka, como lo es Bechini, ha conseguido dar una rotunda vuelta de tuerca a este programa, logrando un estilo bastante original que se apoya de manera casi exclusiva en las actuaciones. Desprovisto de grandes escenografías, las escenas transcurren casi por completo en una mesa de café, sin más apoyo que la palabra. "Creo que la gente quiere volver a las historias, a escuchar a los actores. Sentado en una mesa, no te queda más que actuar y eso, bueno, es bastante diferente de un programa de entretenimiento como puede ser "22 (el Loco)", que también escribo. Es un target más reducido, pero creo que vale la pena. Y creo que había que devolver los viejos actores a la gente", enfatiza Bechini.

Si bien la propuesta es sumamente interesante (en parte por lo novedoso, en parte por la acertada semblanza del ámbito de un bar porteño, que casi hace pensar en una nueva suerte de reality show, con las ventajas y desventajas que eso implica en cuanto a la dinámica del programa), hay que destacar esa sutil intención moralizante que se hace presente en la mayoría de los episodios y vuelve algo tormentosa la trama. No parece casual esa insistencia en la tolerancia de Héctor, que comprende beatíficamente que Andrea, por una razón u otra, siempre tenga que retirarse temprano, o que la historia revele que el mozo sospechado de robo de pan en realidad lo hace para ayudar a un chico hambriento, o que el hijo de un rico abogado, en principio tan concernido por el monto de la herencia, termine aceptando con lágrimas a su hermano no reconocido con una prosa rayana a la parábola bíblica. Cosillas, todas estas, que deprimen un poco al espectador esperanzado porque, en fin, aportan un triste cariz de novela rosada. "En un canal que, como el 7, es el único que llega verdaderamente a todo el país, yo creo que hay que dar particular importancia a la ética. Cada vez que escribo, lo hago para revalorizar cosas perdidas, y trato de transmitir ese espíritu de los 70 del *no hay que bajar los brazos*. En 'Un cortado' se plantean cosas gruesas, difíciles de plantear, pero trato de que quede lugar para una posible salida. Creo que todo tiene salida, incluso este país, en la medida en que no perdamos la capacidad de soñar", dice Bechini, quien, desde luego, no la ha perdido.

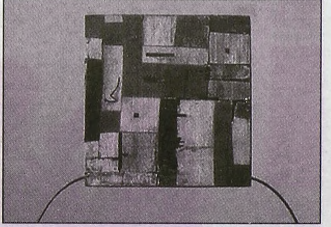
AGENDA

DOMINGO 5



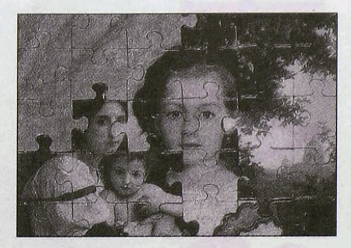
Plástica
Hoy es el último día para visitar *Muñecas de Japón*, una exposición comprendida dentro de la muestra *Juguetes*. Realizadas por maestros artesanos en madera de durazno, ciprés y bambú, estas delicadas muñecas vestidas de organdí dan cuenta de una de las más antiguas tradiciones japonesas.
De 14 a 21 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. GRATIS

LUNES 6



Plástica
Está inaugurada esta muestra de *Orfebrería y Joyería Contemporánea*, en la que se exhiben más de ochenta obras de los alumnos y ex alumnos del taller *La Nave*, quienes, partiendo de técnicas convencionales, incorporan otras que se alejan de lo que es la joyería más tradicional.
De 15 a 21 en el C. C. San Martín, Sarmiento 1551. GRATIS

MARTES 7



Pasajes
Hoy se inaugura esta muestra de Nora Iniesta que recorre la obra de la artista a través de sus múltiples técnicas y propuestas estéticas. La exposición incluye objetos, pinturas, dibujos, serigrafías, instalación y collages de carácter eminentemente conceptual y minimalista.
De 14 a 20 en el MNBA, Av. del Libertador 1473. GRATIS



Teatro
Se estrenan las funciones de *Da ron da ron*, un espectáculo escrito y dirigido por Lucio Cáceres. El elenco está integrado por Pablo Tagliani, Gabriela Murúa, León Dogodny, Cristina Alves, Jorge Marcucci y Mayra Carlos.
A las 20 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. Entrada $ 5

Cine Continuando con este ciclo denominado *Alemania en la mirada de los grandes directores* se proyectará *Alemania Nueve Cero*, de Jean-Luc Godard, un film que pasa revista a las sensibilidades de las dos Alemanias un año después de la caída del Muro.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. GRATIS

Cine II Tendrá lugar la proyección de *El sheik*, de Federico Fellini. Con las actuaciones de Alberto Sordi y Giulietta Masina. Al finalizar, debate y café.
A las 19 en Cine Club ECO, Corrientes 4940. Entrada $ 4

Amor Es el nombre de este baile que musicalizarán Andy Love, Djjj, Dj Pareja y Dj Onnabe.
A las 20 en el Restaurante 3/4, Florida 947. Entrada $ 3

Teatro II Continúan las funciones de *Sietevidas, la vuelta del gato*, un espectáculo de Silvina Reinaudi, para deleite de chicos y grandes. Lo interpretan Vanesa Dorrego y Pablo Nojes, bajo la dirección general de Roly Serrano.
A las 15.30 en el Teatro Nacional Cervantes, Córdoba 1155. Entrada $ 5

Teatro III Se estrenan las funciones de *Jardín de otoño*, una obra de humor y cierto patetismo de Diana Raznovich, con adaptación y dirección de Cecilia Falco. La interpretan Marcela Velázquez, Miriam Alvarez y Mariano Roca.
A las 20.15 en The Cavern Club, Corrientes 1660. Entrada $ 10, estudiantes $ 5



Fotografía
Está inaugurado *Tránsito*, un ensayo fotográfico de Fabián Vendramini, en el que el artista explora la riqueza expresiva del rostro humano.
De 15 a 21 en el BAC, Suipacha 1333. GRATIS

Cine En el marco de este ciclo organizado por el *Goethe Institut*, tendrá lugar la proyección de *Noche y niebla*, de Alain Resnais.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada $ 3

Arte Continúa abierta al público *Notas sobre el tiempo*, una videoinstalación de Silvia Rivas. Se trata de una serie que toma al tiempo como escenario.
De 14 a 21 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. GRATIS

Plástica Está inaugurada *La guerra: grabados y aguafuertes*, una muestra que se concentra en la producción gráfica de Otto Dix entre los años 1920 y 1924. En la misma, el artista se refiere a su propia experiencia como soldado durante la Primera Guerra Mundial, y ensaya una radiografía de la naturaleza humana.
De 10 a 20 en el MNBA, Av. del Libertador 1740. GRATIS

Animé Continúa la proyección de *Kare Kano*. Creada por Masami Tsuda y dirigida por Anno Hideaki, esta comedia romántica ostenta un estilo innovador, presentando una animación y diseños de personajes hasta ahora nunca vistos en animé.
A las 19 en el C. C. Rojas, Corrientes 2038. Entrada $ 3

Cine II Proyección de *Alphaville*, de Jean-Luc Godard. Es la historia de un agente enviado a esta ciudad con el fin de liberar (o matar) al profesor Von Braun.
A las 21 en el C. C. Rojas, Corrientes 2038. Entrada $ 3

Taller Está abierta la inscripción para este taller literario, que tendrá a Alejandra Pizarnik por objeto de estudio.
Informes al 4371-7072



Plástica
Se inaugura hoy *Global shoes*, una muestra de objetos y dibujos de José Luis Anzizar, en la que el artista invita a la reflexión sobre el consumo masivo, en torno a los zapatos, en este caso.
A las 19.30 en Elsi del Río, Arévalo 1748. GRATIS

Taller Está abierta la inscripción para este curso denominado *La vida oculta de Jacobo Fijman*, a cargo de Juan Jacobo Bajarlía. Se desarrollarán aspectos desconocidos de su vida y obra, con exhibición de poemas manuscritos inéditos.
Informes e inscripción a los teléfonos 4903-4796, 4772-7056 o 15-4185-3157

Cine Proyección de *Jude, corazones atormentados*, de Michael Winterbottom, basado en la novela de Thomas Hardy. Con las actuaciones de Kate Winslet, Christopher Eccleston y Liam Cunningham.
A las 17 y 20 en el BAC, Suipacha 1333. GRATIS

Plástica II Tendrá lugar la inauguración de *Buenos Aires by night*, una muestra de arte digital de Hernán Marina y una instalación de Analía Segal.
A las 19 en el ICI, Florida 943. GRATIS

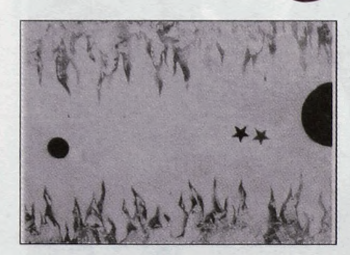
Fotografía Hoy se inaugura *Salteños*, de la autora argentina Florencia Blanco.
A las 19 en la FotoGalería del Teatro San Martín, Corrientes 1530. GRATIS

Plástica III Continúa abierta al público esta muestra que reune las últimas pinturas de Sergio Vila.
De 11 a 13 y de 15 a 20 en Galería Cecilia Caballero, Suipacha 1151. GRATIS

Cine II Hoy da comienzo este ciclo dedicado al director japonés Kenji Mizoguchi, con la proyección de *Elegía de Osaka*. Es el retrato de una mujer en crisis, impulsada a la prostitución.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada $ 3

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Belgrano 673, o por Fax al 4334-2330 o por e-mail a agenda@ pagina12.com.ar. Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

MIÉRCOLES 8



Aerosol

Hoy se inaugura *Agria*, una muestra de carácter surrealista de Marcelo Salas. La misma reúne obras de aerosol gráfico, un arte callejero oriundo de México que consiste en utilizar tinta y elementos de la vida cotidiana. Además, y como artista invitado, el ilusionista Eddie Maxwell.
A las 19 en Beccar, Av. Centenario 1891. GRATIS



Plástica

Está inaugurada esta muestra que reúne la vasta producción gráfica de Otto Dix, entre 1891 y 1969.
De 14 a 20 en el MNBA, Av. del Libertador 1473. GRATIS

Plástica II Está inaugurada *Desde lo virtual a lo taxativo*, de Adrián Ferrero. Es una exposición multimedia, con proyecciones de videoarte, videoanimación y pinturas.
De 15 a 20 en el Palais de Glace, Posadas 1725. GRATIS

Fotografía Continúa abierta al público *Historias de la playa*, una muestra que reúne trabajos del artista español Juan Manuel Díaz Burgos.
De 10 a 20 en la Escuela Nacional de Fotografía, Bulnes 1383. GRATIS

Plástica III Se inaugura hoy *Colores de la naturaleza*, una muestra de pinturas de Andrea de Luigi, en la que la artista da rienda suelta a la figuración en óleo y acrílico.
De 10 a 21 en el C. C. Borges, Viamonte esq. San Martín. GRATIS

Fotografía II Continúa en exposición *Tierra prometida*, una muestra de arte conceptual y carácter periodístico-testimonial de Mario Podestá. Es resultado de más de treinta años de investigación sobre conflictos bélicos, crisis humanitarias y actualidad internacional.
De 10 a 20 en el Palais de Glace, Posadas 1725. GRATIS

Cine Continuando con este ciclo denominado *Kenji Mizoguchi: una retrospectiva*, se proyectará *Hermanas de Gion*. Es la historia de dos hermanas sometidas a distintas humillaciones en una casa de geishas en Kyoto.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada $ 3

Plástica IV Está inaugurada esta muestra de pinturas abstractas de Fernando de Szyszlo.
De 14 a 20 en Principium, Esmeralda 1357. GRATIS

JUEVES 9



Arte

Está inaugurada esta muestra de pinturas de Víctor Chab, en las que el artista explora las posibilidades estéticas que surgen de las emociones humanas. Las obras sugieren el concepto de teatralidad, mediante un juego voluptuoso de luces y sombras que tienen por objeto la seducción desprovista de rostros.
De 13 a 20 en Galería Rubbers, Suipacha 1175. GRATIS



Música

En el contexto del consabido *Ciclo P* se presenta en vivo Pablo Krantz, quien adelantará temas de su próximo disco, *Los extraños nunca dicen adiós*.
A las 24 en La Cigale, 25 de Mayo 722. GRATIS

Libros Tendrá lugar hoy la presentación de *Vanguardia, internacionalismo y política*, de Andrea Giunta. Se referirán a la autora y a su obra José Emilio Burucúa y Gonzalo Aguilar.
A las 19 en el ICI, Florida 943. GRATIS

Danza Continúan las funciones de *Noches de danza*, un espacio abierta destinado a coreógrafos y bailarines. Hoy, *Noche de ópera prima*, bajo la dirección y coordinación de Silvia Gómez Giusto, Fabiana Capriotti y Susana Szperling.
A las 21 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. Entrada $ 3

Concierto En el marco del ciclo *Asociación de Amigos de Alfredo Kraus*, tendrá lugar este evento musical en el que Anahí Scharovsky (soprano) y Gustavo Aciar (en piano) interpretarán obras de Schubert, Obradors y Rodrigo.
A las 20.30 en la Scala de San Telmo, Pje. Giuffra 371. Entrada $ 10

Teatro Se estrenan las funciones de *El intento (acto cómico sobre algo que está adentro y quiere salir)*, una obra de Marina Barbera. Se trata de una pieza breve que surge de un trabajo de investigación sobre el conflictivo proceso del nacimiento del ser humano. Protagonizan la obra Paula Trucchi, Marina Barbera y Lucas Mantovani.
A las 19.30 en Belisario Teatro, Corrientes 1624. Entrada $ 5

Plástica Hoy se inaugura esta muestra de pinturas de Susana Romero que surge a partir de la investigación de la artista sobre los ritos y prácticas de culturas oriundas del Paraguay y el norte del litoral argentino.
De 10 a 21 en el C. C. Borges, Viamonte esq. San Martín. GRATIS

VIERNES 10



Música

Llamado "el nuevo Marsalis", cuando apuntaba a quedar entre los grandes saxofonistas del jazz moderno,Courtney Pine rompió ese molde para incorporar a su música una revolución conceptual y sonora que le valió nuevos elogios. Hoy presentará los temas de su nuevo CD, *Back in the day*. Pasen y vean.
A las 23 en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada $ 20



Títeres porno

Continúan las funciones de *12 polvos*, una originalísima obra de títeres para adultos dirigida por Sergio Rosemblat. La interpretan Damián Ramil, Fernando Locatelli, Carolina Peletitti, Alejandro Canuch y Gabriela Murúa, entre otros.
A la 1 en Belisario Teatro, Corrientes 1624. Entrada $ 4

Música En el contexto del ciclo *Música electrónica experimental*, se presenta *Farmacia*, con un show en vivo.
A las 23 en Bizona, Gorriti 3538. GRATIS

Teatro Continúan las funciones de *Veladas kafkianas*, una performance teatral de Cristina Armada. El elenco está integrado por Rodolfo Basile, Pedro Orellano, Darío Macedonio, Oscar Caridad, Martín Fernández y Leonardo Kopel.
A la 0.30 en Espacio Cultural Urbano, Acevedo 460. GRATIS

Fiesta Se llama *Camel genuine sound* y la musicalizará DJ Jon Pleased.
A las 24 en Pachá, Costanera y Pampa. Entrada $ 15

Teatro II El grupo *La huella* continúa con la presentación de las funciones de *La risa del pueblo*, un espectáculo escrito y dirigido por Juan José Badra. Lo interpretan Cristian Cavo, Juan Badra, Valeria Beltrano, Micaela Franchino, Sebastián Ozdoba y Marcos Ontivero.
A las 20.30 en el Teatro Nacional Cervantes, Sarmiento 1155. Entrada $ 5

Teatro III Continúan las funciones de *Bar Grill*, una obra de Bernardo Carey, con dirección de Julio Ordano. Interpretan la obra Roberto Ponce, Juan José Ovalle y Pablo Machado.
A las 21 en el Teatro del Pueblo, Av. Roque Sáenz Peña 943. Entrada $ 5

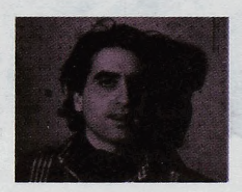
Cine Continuando con este ciclo dedicado al director japonés Kenji Mizoguchi, se proyectará *Los leales 47 ronin*. Con Chojuro Kawarazaki y Yoshizaburo Arashi.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada $ 3

SÁBADO 11



Teatro

Acaban de estrenarse las funciones de *La Bernhardt*, un espectáculo sobre la multifacética vida de Sarah Bernhardt, quien fue a la vez actriz, pintora, escritora, bailarina y acérrima defensora de Emile Zola. Protagonizan la obra Alicia Berdaxagar y Jorge Suárez, bajo la dirección de Eduardo Gondell.
A las 21.15 en Multiteatro, Corrientes 1295. Entrada $ 15



Música

Pop city es el nombre de estas fiestas de corte netamente pop, precedidas por recitales. En esta ocasión, *Pequeña Orquesta Reincidentes* y su música legendaria.
A las 21 en Unione e Benevolenza, Pte. Perón 1372. Entrada $ 7

Cine En el contexto de este ciclo de *Homenaje a Fellini*, se proyectará *8 y 1/2*, uno de los más célebres films del director italiano. Con Marcello Mastroianni y Claudia Cardinale.
A las 19 en Cine Club ECO, Corrientes 4940. Entrada $ 4

Teatro Continúan las funciones de *La pluma que araña el corazón de la vida*, un unipersonal de Patricia Astrada en el que no faltan el humor político y una sórdida visión irónica sobre las instituciones de fin de milenio.
A las 22 en Liberarte, Corrientes 1555. GRATIS

Teatro II Se estrenan las funciones de *Plástico cruel*, una obra inspirada en recursos visuales y expresivos del comic y la libertad creativa del teatro independiente.
A las 23 en Teatro El Vitral, Rodríguez Peña 311. Entrada $ 10

Danza El grupo *El descueve* continúa presentando *Hermosura*.
A las 22 en el Auditorio San Isidro, Libertador 16138. Entrada $ 10

Fiesta Se presentan en vivo Leo García, *Adicta, Divina Gloria, Fantasías animadas, Audio Das Poly, Audioperú, Andy Love* y Romina Cohn. Musicalizarán la velada *los* DJs Dany Nijensohn, Chicho y Wally.
A las 22 en Teatro Club (ex Morocco), Hipólito Yrigoyen 851. Entrada $ 5

Clan POP En el marco de este ciclo denominado *Conciertos en ropa interior*, se presentan en vivo *Rosal* y *Superheridos*.
A las 17 en Plaza Defensa, Defensa 535. GRATIS

Fiesta insomnio Es el nombre de esta celebración de la que participarán *Adicta* y los Djs Fabián Dellamonica y Sebastián Zuker.
A las 21 en el Club Español, Bernardo de Irigoyen 172. Entrada $ 8



EL AFICHE ORIGINAL DE UGETSU (1952)

La luz de una estrella lejana

Debutó en los tiempos del cine mudo y murió en 1956. De las 85 películas que filmó, sólo sobreviven 31. Maestro absoluto del melodrama, Godard, Fassbinder y Tarkovski reconocieron deberle todo o casi todo. Sin embargo, el nombre de *Kenji Mizoguchi* era un secreto entre iniciados en la Argentina, cosa que se paliará con el ciclo de doce de sus mejores films que se proyectará en la Lugones entre el martes 7 y el domingo 19 de agosto.

POR HORACIO BERNADES

La revelación del cine japonés es sin duda el acontecimiento cinematográfico más importante desde el neorrealismo italiano." La afirmación pertenece a André Bazin, a quien bien puede considerarse el fundador de la crítica cinematográfica contemporánea, y no es de hoy ni de ayer. En marzo de 1955, Bazin publicó en la revista *Arts* uno de los primeros ensayos sobre cine japonés en Occidente. Más poblado de hipótesis y conjeturas que de certezas, Bazin reconocía allí lo tardío de la revelación. "La belleza de los films japoneses nos llega con retraso, como la luz de estrellas lejanas", escribía. Y fijaba una fecha, un evento y una película para el primer avistamiento occidental.

La fecha: setiembre de 1951 (aunque, curiosamente, Bazin cometía un error en la cita, estirándola hasta un año más tarde). El evento: el Festival de Venecia. La película: *Rashomon*, del por entonces desconocido Akira Kurosawa, premiada con el León de Oro. Confirmando que no se trataba de un hecho aislado, en las siguientes ediciones del mismo festival tres películas japonesas se adjudicaron sendos Leones de Plata. En 1952 fue *La vida de Oharu*; en 1953, *Ugetsu Monogatari*, y en 1954, *El intendente Sansho* (conocida también como *Sansho, el gobernador*). Las tres habían sido dirigidas por el mismo realizador, diez años mayor que Kurosawa y a quien el propio Akira y el resto de sus coterráneos consideraba, desde hacía rato, como un maestro. Su nombre: Kenji Mizoguchi.

LA MALA FORTUNA

A diferencia de Kurosawa, que con *Rashomon* iniciaba lo que puede considerarse el cuerpo duro de su obra, al momento de su consagración en Occidente Mizoguchi tenía detrás treinta años de carrera y por lo menos veinte de consumación artística. Mientras que las obras maestras del primero estaban por venir, Mizoguchi venía produciéndolas desde hacía décadas. Si hubo una razón para que el nombre de Kurosawa trascendiera en Occidente de un modo que jamás ocurrió con el de su colega y maestro, es por el carácter de contemporáneo del realizador de *Los siete samurais*. A partir de *Rashomon*, Occidente pudo seguir sus pasos película a película, desde *Vivir* hasta *Madadayo*, pasando por *Dersu Uzala*, *Kagemusha* o *Ran*.

Mizoguchi es el caso contrario, ya que tuvo la mala fortuna de morir pronto. Tenía cincuenta y ocho años cuando sucumbió a la leucemia, en agosto de 1956. De allí en más se hizo necesario redescubrirlo, tarea a la cual son más propensos los críticos, historiadores y cinéfilos que el espectador medio. Mientras en Europa proliferaron retrospectivas, ediciones en video y estrenos tardíos, Kenji Mizoguchi sigue siendo prácticamente un desconocido en la Argentina, a casi medio siglo de su muerte. De sus 85 películas se estrenaron sólo dos, las citadas *La vida de Oharu* y *Ugetsu* (esta última con un título bellísimo: *Cuentos de la luna pálida de agosto*). Hubo que esperar casi cincuenta años para empezar a conocerlo: desde el martes próximo hasta el 19 de agosto, en la sala Lugones del San Martín tendrá lugar una retrospectiva integrada por doce de sus películas, organizada por las autoridades del teatro, junto con la Cinemateca Argentina y el Centro Cultural e Informativo de la Embajada de Japón. Ahora sí, Kenji Mizoguchi, el hombre a quien cineastas como Godard, Fassbinder, Tarkovsky y Theo Angelopoulos siempre reconocieron deberle todo o casi todo dejará de ser un secreto a voces, para empezar a ocupar el lugar que le cabe.

GEISHAS, PUTAS Y VICTIMAS

Mizoguchi había debutado en tiempos del cine mudo y lo hizo a todo vapor. En 1923, año del debut, completó la friolera de once películas. De allí en más no se detuvo hasta su muerte. A lo largo de su carrera, filmó de todo, desde melodramas contemporáneos hasta películas de samurais, desde films sociales hasta historias de fantasmas. Muchas de ellas se perdieron para siempre durante la guerra: se estima que de las 85 que completó, sólo sobreviven, al día de hoy, treinta y una.

Formado en artes plásticas, lector impenitente y conocedor de todas las formas de teatro japonés (Nô, Kabuki y teatro de marionetas), como la mayoría de los pioneros del celuloide Mizoguchi "cayó" al cine casi por accidente, el día que acompañó a un amigo hasta la sede de los estudios Nikkatsu. Allí fue conchabado, primero como actor y luego como asistente de dirección, pasando pronto a la realización. Aunque le llevó una treintena de películas encontrar una voz propia, de entrada nomás quedó fijado para siempre el que sería uno de los motivos centrales de su obra: cuando las autoridades del estudio, que consideraban cubierto el mercado masculino, le encargaron que atendiera el rubro "películas para mujeres". De allí en más, Mizoguchi se convertiría en uno de los grandes cineastas especializados en el mundo femenino, junto con Max Ophuls, George Cukor, Ingmar Bergman o Almodóvar.

Su historia personal parece haberlo empujado en el mismo sentido, ya que provenía de un hogar en donde el padre no sólo castigaba con regularidad a la madre, sino que además llegó a vender a la hermana mayor de Mizoguchi a un burdel, para paliar un momento de crisis en la economía doméstica. Por otra parte, el propio Kenji supo frecuentar desde joven casas de geishas y barrios rojos, así como mantuvo turbulentas relaciones pasionales. Tanto, que de una de ellas salió con varias puñaladas, producto de la ira de una amante despechada. Fruto de estas experiencias personales y de una visible afinidad con lo femenino, no es raro que en su obra aparezcan, una y otra vez, mujeres sufridas, explotadas por los hombres, condenadas por el orden social a trabajar como geishas o prostitutas.

LAS/12

Se cae de maduro que el género en el que Mizoguchi incursionó más frecuentemente fue el melodrama, al que supo convertir en vehículo de denuncia social. No sin consecuencias: en una sociedad eminentemente patriarcal como la japonesa –y teniendo en cuenta que tanto para el budismo como para el confucianismo la mujer es inferior al hombre–, esa empatía con las heroínas le trajo más de un conflicto con las autoridades, así como algún episodio de censura (que, si no llegó a mayores,


UNA GEISHA (1953)


LA CALLE DE LA VERGÜENZA (1956)



LOS AMANTES CRUCIFICADOS (1954)


LA PRINCESA YANG KWEI FEI (1955)

fue porque el cineasta siempre constituyó, para propios y extraños, algo así como un monumento nacional viviente).

El ciclo de doce películas programado en la sala Lugones describe un amplio arco en la obra de Mizoguchi, desde mediados de los años 30 hasta dos décadas más tarde, cuando el cineasta completó la que sería su última película. Empieza donde debe, con las dos películas que el propio realizador consideraba las primeras en las que logró desarrollar un mundo propio: *Elegía de Osaka* y *Hermanas de Gion*, ambas de 1936, que podrán verse el martes 7 y miércoles 8. Prohibida en su momento por sus "tendencias decadentes", *Elegía de Osaka* narra el via crucis de una mujer soltera, que comienza trabajando como empleada para sostener a su padre y a su hermano menor, y termina prostituyéndose tras sufrir acoso sexual por parte de su empleador.

Las *Hermanas de Gion* son dos geishas que encarnan modelos opuestos de mujer: mientras la mayor asume su rol social como "servidora" del hombre, la otra prefigura a las heroínas fassbinderianas, al intentar forjar su propia independencia económica mediante una complicada serie de estratagemas. El fracaso de ambas no hace más que corroborar la supremacía del orden patriarcal por sobre la voluntad individual, conflicto que se hará presente en toda la obra de Mizoguchi y que en todos los casos se resuelve del mismo modo. De modo sorprendente para su época y país, Mizoguchi disecciona en ambos films el poder del dinero, elemento que reaparecerá sistemáticamente en films posteriores (y que llevó a quemuchos vieran en él a un marxista de hecho). Tanto *Elegía de Osaka* como *Hermanas de Gion* terminan con apelaciones directas al espectador, verdaderos mazazos emocionales que aún hoy conservan intacto su poderío.

La historia del último crisantemo (1939), que se verá el jueves 9, inaugura otra variante temática, sobre la que el realizador volverá reiteradamente: el sacrificio de la mujer por su hombre, como palanca para el triunfo social de éste. Se trata, en este caso, de la historia de un actor de teatro Kabuki, que logra desarrollar su arte gracias a la guía de su amante y ex criada, que deberá autoaniquilarse para que aquél alcance la máxima elevación.

ESPIRITU Y MATERIA

Nueva manifestación de la clásica oposición mizoguchiana entre espíritu y materia, *La historia del último crisantemo* ratifica al cineasta no sólo como artista mayor, dueño ya de una maestría incomparable para la puesta en escena, sino como un especialista en grandes catarsis: la escena final, en la que se opone, por montaje paralelo, el acceso del héroe a la *gloria mundis* con la solitaria agonía de la heroína, es pura gloria cinematográfica. *Los leales 47 Ronin*, saga en dos partes que suman casi cuatro horas, es un Mizoguchi atípico: una épica de honorables samurais basada en una vieja leyenda que el cineasta accedió a filmar en 1941, justo antes de Pearl Harbour, cediendo a presiones oficiales. Se verá el viernes 10 y sábado 11, y será una buena ocasión para verificar hasta qué punto el realizador podía ejercer su maestría, aun en condiciones adversas.

Con *Una geisha* (1953), que se proyectará el domingo 12, se inicia la segunda etapa del ciclo, la de los films de posguerra. La película es una variante de *Hermanas de Gion*, otra vez con dos geishas encarnando el conflicto entre tradición y rebelión en el seno de la sociedad japonesa. Entre el martes 14 y el jueves 16, se suceden las tres obras mayores que establecieron el nombre de Mizoguchi en Occidente. *La vida de Oharu* es tal vez la película en la que Mizoguchi llevó más lejos su idea de la mujer como gran víctima del orden social, con la protagonista en imparable descenso desde las alturas nobiliarias hasta los más solitarios albañales, todo por culpa de su intento de rebelión ante la autoridad paterna.

EL ORDEN MUTABLE

Ubicadas en pasados más o menos remotos, *Ugetsu* y *Sansho, el gobernador* son sendas parábolas en las que Mizoguchi, a través de una sucesión de las más cambiantes peripecias, ratifica sus ideas sobre el reino de este mundo, en sintonía con ciertas ideas del budismo. En ambas, la fortuna se encarniza con los protagonistas. En *Ugetsu*, como consecuencia de la desmesurada ambición de los héroes masculinos, las mujeres se mantienen obstinadamente aferradas a la tierra. En *Sansho* es el poder político y económico, en su forma más barbárica y cruel, el que lleva a una familia a la pulverización. Tanto *Ugetsu* como *Sansho* sugieren que el mundo real, la gloria y el dinero son meras apariencias, que todo es pasajero y mutable, y que, como bien lo indican los planos finales de ambas películas, el yo termina diluyéndose, inevitablemente, en la totalidad.

Los amantes crucificados (1954, viernes 17) y *La princesa Yang Kwei Fei* (1955, sábado 18) representan nuevas vueltas de tuerca sobre la trágica connivencia entre amor, dinero y poder. La primera está basada en una famosa obra teatral y narra una historia de adulterio. Con la peculiaridad de que los amantes son perseguidos no tanto por razones morales como meramente económicas: la mujer es la esposa de un poderoso comerciante, circunstancia que los competidores de éste aprovecharán para destruirlo. Primer film del cineasta en color y de una belleza visual sobrecogedora, *La princesa Yang Kwei Fei* se basa en un poema chino del siglo VIII. Tiene,en la historia de amor entre un emperador y una plebeya, el aire de una leyenda, incluyendo sorprendentes puntos de contacto con la historia de *La cenicienta*, en la subtrama de la criada que llega a emperatriz.

Lo notable de *La princesa* es que, llevando su sistema a un grado culminante, Mizoguchi contrapone los elementos de "novela del corazón" con la más brutal guerra de clanes, intereses palaciegos y miseria de los poderosos. El resultado logra ser, así, una sublime historia de amor y, al mismo tiempo, una visión terminal del poder político, en la que ambas líneas se aniquilan mutuamente. El hecho de que el emperador destronado sea, a su vez, un excelso músico y poeta, agrega una capa más de desesperanza sobre el tema de las relaciones entre política y belleza.

Finalmente, el domingo 19, cierra el ciclo *Calle de la vergüenza*, canto del cisne en el que el cineasta, presintiendo tal vez que la despedida estaba próxima, busca refugio, junto al grupo protagónico de prostitutas, en un burdel llamado "El País de los Sueños". Allí detecta, por última vez, que en el país de los sueños manda el dinero. Como en toda su carrera, en aquella ocasión Mizoguchi no permitió que la furia le tiñera el estilo. Un estilo hecho de planos distantes, tomas largas y suaves e inconfundibles travellings laterales, cuya extrema fluidez parecía destinada a disimular o contrarrestar cualquier exceso dramático y respondía a un estricto credo estético, que alguna vez el propio Mizoguchi se ocupó de detallar: "Algunos directores a veces filman un plano próximo. Por ejemplo, una pequeña campana mecida por el viento. Suponiendo que eso generará una atmósfera poética. Las cosas no deberían presentarse de esa manera. Es innecesario apoyarse en primeros planos, excepto cuando la parte señalada guarda relación con el contexto del drama. Odio los primeros planos". R



PROVINCETOWN, 1916: LOUISE BRYANT, JIG COOK Y O'NEILL (COMO MARINERO MULATO) EN UN ENSAYO DE *THIRST*.

The Buenos Aires Affair

Un 10 de agosto de hace noventa y un años, llegó a Buenos Aires *Eugene O'Neill*, por entonces un ignoto marinero, en fuga de su padre actor y de una dama embarazada con quien se había casado momentos antes de embarcar. Durante sus nueve meses en suelo argentino, el futuro Premio Nobel sería despedido de la Swift, la Westinghouse y la Singer, planearía un asalto que a último momento se arrepentiría de encabezar y, cansado de dormir bajo una chapa en las dársenas del Dock, volvería a Nueva York borracho y tuberculoso, para sentarse a escribir las obras teatrales que lo inmortalizarían. Ésta es la historia de esos funambulescos nueve meses.

POR ANDREW GRAHAM-YOOLL

Según el cuaderno de bitácora del capitán Gustav Waage, el velero *Charles Racine* ancló en la rada de Buenos Aires el 4 de agosto de 1910. En su sección marítima del sábado 6 de agosto, el *Buenos Aires Herald* confirma el arribo: "Bergantín noruego *Charles Racine*, 1526 toneladas, de Boston, con carga de madera. Agencia Christophersen Hermanos". El miércoles 10, el mismo diario anunciaba el amarre en el Riachuelo, para descarga. A bordo, como tripulante de cubierta, viajaba Eugene Gladstone O'Neill (1888-1953), futuro dramaturgo y ganador del Premio Nobel en 1937. Ese primer viaje como marinero no sólo le dejó a O'Neill una apetencia por el mar que lo llevaría a coleccionar el resto de su vida modelos de veleros, estadísticas y anécdotas marítimas (a tal punto que en 1946 le diría a un entrevistador: "Lo más hermoso que se ha construido en los Estados Unidos fueron los veleros Clipper") sino también un material tan sórdido como valioso para sus obras teatrales.

El velero había partido el 6 de junio de Boston, envuelto en una densa niebla. Según Waage, el viaje duró 57 días (O'Neill anotaría en su diario que la experiencia duró 65 días, incluyendo los días de embarcado antes de partir y la demora en la rada antes de entrar a La Boca). Era el segundo viaje de O'Neill en diez meses. El primero había sido a Honduras, donde estallaría una revuelta contra el gobierno cuando ya estaba llegando a Buenos Aires. Ambas partidas habían sido en fuga de Kathleen Jenkins, una muchacha de la clase media alta cuya casta dictaba que había que llegar virgen al matrimonio. Kathleen estaba embarazada de dos meses cuando ocurrió el casamiento con O'Neill, en Nueva Jersey, el 2 de octubre de 1909, a espaldas de los padres de ambos y dos semanas antes de que el futuro dramaturgo cumpliera veintiún años (aunque declaró tener veintidós en el acta matrimonial).

James O'Neill, un actor oriundo de Kilkenny, Irlanda, respetado en los escenarios de Estados Unidos por su legendaria adaptación teatral de *El conde de Montecristo* (que estuvo ininterrumpidamente en escena durante treinta años, dando a la familia una desahogada posición económica), había recomendado a su hijo la primera fuga a Centroamérica. El actor era apoyo económico de sus dos hijos, y a la vez guía autoritario a quien siempre recurrían. Si bien el joven O'Neill le confesó el embarazo de Kathleen a su padre, antes de partir a Honduras, prefirió ocultarle el casamiento. De hecho, sólo aceptaría conocer a Eugene junior más de diez años después, aun cuando la noticia de su paternidad fue revelada en esos días por un periodista de la farándula, cuando el aspirante a marino estaba en Nueva York, de regreso de Honduras, escondido de las iras de su padre y de su esposa parturienta. Confundido por el revuelo, y aunque para esas fechas ya había intentado sus primeras incursiones literarias, O'Neill se fugó nuevamente del entorno familiar. A bordo del *Charles Racine* –uno de los últimos veleros que intentaban competir con los vapores–, O'Neill se dedicó a las lecturas marítimas de Joseph Conrad y John Masefield, y elaboró sus primeros poemas inspirados en la vida marítima. El mar y aquella residencia en Buenos Aires que le daría un sinfín de situaciones y personajes definieron en gran medida el viraje del joven O'Neill al universo teatral. Basta citar, por ejemplo, el monólogo del más bien autobiográfico Edmund Tyrone en *Viaje de un largo día hacia la noche* (1940), obra inspirada en un verano en familia en 1912, recordando vívidamente el ritmo del mar y el vaivén del velero acompañando los vaivenes de su atormentado interior. De Buenos Aires también saldrían varias de las escenas sobre borracheras y abstinencias en otra de sus obras capitales, *El hombre de hielo llega* (1939). Pero ese O'Neill aún estaba lejos de ser el fabuloso renovador de quien Tennessee Williams diría que "parió el teatro norteamericano y murió por él".

La única razón de poner proa a Buenos Aires fue por ser el destino final del *Charles Racine*: no hubo nada significativo en la elección de BuenosAires. Según lo consignado en una excelente biografía, publicada en 1962 y actualizada el año pasado, de Arthur Gelb (ex crítico de teatro del *New York Times*) y Barbara Gelb (*O'Neill: Life with Monte Cristo*, Applause, New York, 2000, 760 páginas), "la emoción de vivir" que había experimentado en alta mar no podía continuar en tierra. En Buenos Aires, sin embargo, el joven no se contactó con el mundo de los jóvenes poetas, como en Honduras, sino que se sumergió en el ambiente funambulesco de las recovas del Bajo y agotó rápidamente los sesenta dólares que le había regalado su padre antes de zarpar, única reserva para solventar aquella estadía en el Río de la Plata. Más tarde, O'Neill diría: "Entré en Buenos Aires como un caballero, y terminé como una piltrafa en las dársenas del puerto".

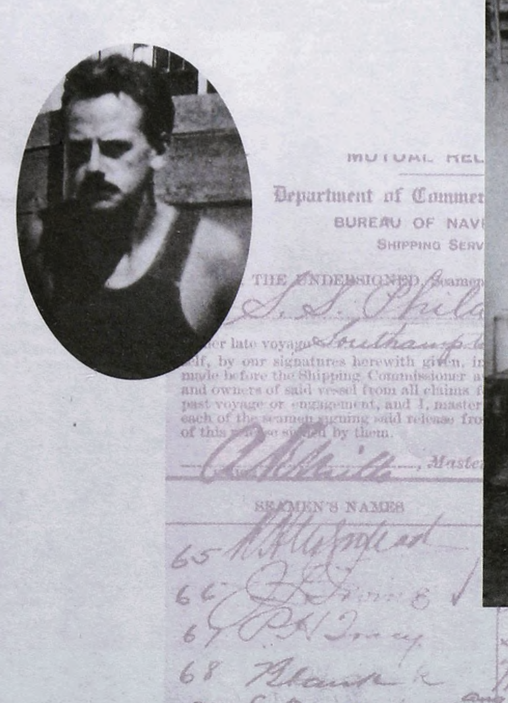
Continental conoció a un ingeniero californiano, Frederick Hettman, que estaba de paso en la ciudad rumbo a Córdoba. Hettman quedó impresionado con O'Neill, más por su filiación con el famoso actor que por méritos propios del joven viajero. Y se ofreció a presentarlo en las oficinas de la recién inaugurada sucursal porteña de la Westinghouse Electric Company, donde O'Neill fue contratado como dibujante (falsedad que rápidamente tuvo que confesar al hacerse evidente que no sabía trazar una línea). Así y todo le dieron un puesto calcando planos, ocupación que logró conservar durante seis semanas.

Cuando renunció, debió irse también del Hotel Continental por no poder pagarlo y terminó instalándose en una pensión de marineros en el Bajo. Poco después consiguió empleo en el galpón de lanas en Dock Sud de la Swift Meat Packing Company. Pero el depósito se incendió al poco tiempo, ahorrándole a O'Neill el trabajo de renunciar a su puesto. Su pequeño sueldo se consumía en los boliches y burdeles de Paseo Colón. Su preferido era una pocilga llamada Sailor's Opera, cerca de Parque Lezama. La biografía de los Gelb registra el recuerdo afectuoso que O'Neill retuvo de ese lugar: "Era un loquero, pero siempre había algún programa para los habitués. Todo el que se hallaba en el salón aportaba alguna actuación... Algún viejo lobo de mar contaba un cuento, otro bailaba... Había acaloradas discusiones entre marineros yanquis y europeos acerca de la calidad de sus barcos. Y si alguna noche no prometía otro entretenimiento, siempre se podía iniciar una buena pelea para pasar el rato".

> "Entré en Buenos Aires como un caballero, y terminé como una piltrafa en las dársenas del puerto. No había banco de plaza en toda la ciudad sobre el que no durmiera alguna vez. Bebía para consolarme. Y, entre borracheras, bebía para recuperarme." EUGENE O'NEILL

Luego de alojarse en el Hotel Continental (no el de Diagonal Norte, que se fundó en 1929, sino uno cerca de Plaza Constitución), buscó la calidez de un bar de marineros en el Paseo Colón. Su objetivo era buscar empleo en tierra, pasar unos meses en la ciudad, y luego "recuperar la libertad en alta mar". Durante el viaje a Buenos Aires, alguien le dijo que había una numerosa comunidad norteamericana que fácilmente le daría trabajo en tierra, cosa que él sospechaba que le permitiría sentar cabeza. Pero pronto se dio cuenta de que un aspirante a poeta y marinero no tenía calificación alguna para conseguir trabajo. Aun así, en el

Los bajos fondos de Buenos Aires hacían que los andurriales de Nueva York parecieran una fiesta parroquial, según O'Neill. "Marineros borrachos, burreros empedernidos, funcionarios desclasados del servicio diplomático, mujeres que ofrecían y homosexuales que pedían, además de esos jovenzuelos que entregaban por las mesas tarjetas rosadas y amarillas que ofrecían paraísos en rojo... Y siempre, como ruido de fondo, alguna melodía producida a martillazos por un pianista, el único sobrio." Otro de los desti-


MUTUAL REL
Department of Commer
BUREAU OF NAVI
SHIPPING SERV
THE UNDERSIGNED, Seamen
SEAMEN'S NAMES

O'NEILL (CON BOTAS) POCO ANTES DE ESTRENAR SU PRIMERA OBRA, *RUMBO A CARDIFF*, EN 1914.

nos predilectos de O'Neill eran las salas de cine pornográfico en Barracas. Sus amigos en Nueva York se sorprenderían por el florido relato del joven bien educado que jamás pronunciaba una palabrota. "Esos cines no dejaban nada librado a la imaginación. Toda forma de perversidad se exhibía en la pantalla y a los marineros les deleitaba. Pero, salvo las excepciones de siempre, no eran hombres violentos. Por lo general eran honestos, corajudos sin heroísmo, y sólo trataban de pasar un buen rato entre borrachera y borrachera." En el Sailor's Opera de Paseo Colón, O'Neill se hizo de un amigo, un joven inglés que pasaría a ser el personaje Smitty en tres futuras obras de teatro. En *Rumbo a Cardiff* (1914), *La luna del Caribe* (1917) e *In the Zone* (1917), Smitty es un marinero en cambiantes etapas de miseria

> "El Sailor's Opera de Parque Lezama era una pocilga, pero siempre había algún viejo lobo de mar contando sus recuerdos, o una acalorada discusión entre yanquis y europeos acerca de la calidad de sus barcos. Y, si la noche no prometía otro entretenimiento, siempre se podía iniciar una buena pelea para pasar el rato." EUGENE O'NEILL

emocional. En la realidad, era un joven de 25 años, hijo de un noble inglés con una educación de primera, pero su alcoholismo había terminado con su noviazgo con una chica inglesa de buena familia. "Era casi demasiado bello, como la descripción de Dorian Gray que hace Oscar Wilde. Bebía para consolarse. Y, entre borracheras, bebía para recuperarse", recordaría O'Neill, que para entonces, ya en las vísperas de su cumpleaños número 22, también vivía borracho constantemente. Con lo que les quedaba de dinero a ambos, decidieron compartir una pieza en otra pensión del Bajo. A pesar del estado calamitoso en que se hallaba, O'Neill encontró otro trabajo, a dos dólares por día, en la Singer Sewing Machine Company, que para entonces fabricaba 575 modelos de máquinas (aunque, según el propio O'Neill, jamás aprendió a identificar más de diez y por esa razón fue despedido al poco tiempo, cosa que lo hizo sentir como "un colegial fugado y sin lugar adonde ir").

Con los bolsillos vacíos y ninguna esperanza laboral en el horizonte, dormía al reparo de algún depósito en las dársenas. Las dos semanas que trabajó como estibador en el vapor alemán *Timandra* serían tan vívidas que la embarcación ingresaría en su obra *El largo regreso a casa* (1917). De esa período final en Buenos Aires, O'Neill luego diría que "no había banco de plaza en toda la ciudad sobre el que no durmiera alguna vez". Aparte del hambre continuo y la necesidad de hallar dinero suficiente para bebida, O'Neill también estaba en fuga constante de los "sádicos vigilantes" que buscaban extorsionar a marineros sin papeles. La fuga constante lo llevó a improvisar diversos escondrijos en el puerto, durmiendo bajo cobertizos de chapas, colchones y frazadas sacadas de la basura. Allí encontró el apoyo y la solidaridad de marineros anarquistas, cuyo discurso repetía sólo para lograr compartir su comida. Compartió un techo de chapa con una adolescente flaca y hambrienta (de la que el libro de los Gelb no consigna más información) y su principal fuente de alimento pasó a ser la cantina de los barcos, desde donde un tripulante tiraba restos a los hambrientos en tierra. Los personajes más autodestructivos de *Extraño interludio* (1927) y *A Electra le sienta bien el luto* (1931) se basan, según los Gelb, en personas conocidas por O'Neill en esos tiempos en Buenos Aires.

De hecho, el futuro Premio Nobel recordaba aquellos meses como un descenso al infierno. En un momento hasta consideró participar de un asalto a una agencia de cambio, pero se disuadió a sí mismo reconociendo que no tenía el coraje. Un cronista del *Buenos Aires Herald*, Charles Ashleigh, que también escribía poesía, recordaría luego que halló a O'Neill insoportablemente morboso, "excepto cuando hablaba de Joseph Conrad o de la poesía de John Keats". El ingeniero Hettman quedó tan impresionado por el derrumbe de su joven amigo que fue hasta una pensión donde O'Neill era conocido y pagó varios meses de alquiler por adelantado. Pero cuando Hettman volvió poco después de Córdoba, su compatriota ya no estaba. Ante el desolado panorama de la vida en tierra, O'Neill había decidido embarcarse nuevamente. Años después, en apuntes autobiográficos, recordaría haberse sumado a la tripulación de un vapor que llevaba ganado y mulas a Durban. Pero, al llegar a Sudáfrica, las autoridades coloniales británicas no lo dejaron bajar a tierra porque no reunía los cien dólares necesarios para ingresar al país.

De regreso en Buenos Aires, O'Neill reconoció que era hora de retornar a casa. Cargaba en su cuerpo con un comienzo de tuberculosis que le llevaría varios años superar. Dejó la ciudad en el vapor *Ikala*, un carguero construido en Glasgow sin más rumbo que el destino incierto de sus cargas. La nave había arribado el 22 de febrero a Buenos Aires, donde la representaba la agencia J.R. Williams. El 21 de marzo de 1911, a nueve meses de su partida de Boston, O'Neill subió por la planchada del *Ikala*, y se sumó a la tripulación de treinta ingleses y escandinavos. El sueldo de tripulante era de 27,50 dólares por mes.

Semblanzas de ese viaje aparecerían en cuatro de sus futuras obras, entre 1913 y 1917. El *Ikala* llegó a Nueva York el 15 de abril. Allí, O'Neill se reunió con sus padres, contratados para actuar en un teatro local. Su primer objetivo fue emborracharse, y con un grupo de sus compañeros de cubierta se dirigió a un boliche infernal conocido como Jimmy The Priest, demolido en 1966 para dar lugar al World Trade Center. Los parroquianos perennes del bar, que se autotitulaba "hotel" por alquilar habitaciones por hora en el primer piso, tendrían un lugar prominente en futuras obras. Al joven viajero le costó reinstalarse con sus padres, cuya agitada vida en las tablas decidió que jamás seguiría. Al hijo que había dejado recién nacido en esa ciudad lo vería por primera vez diez largos años después. El 22 de julio de 1911, O'Neill volvió a embarcarse, en el carguero *New York*, esta vez rumbo al país de sus padres, Irlanda. De ahí pasó a Liverpool y Southampton. Fue su último viaje como tripulante. El 26 de agosto de 1911 la nave atracó en el puerto de Nueva York. La paga que recibió O'Neill luego de los descuentos (léase gastos de bar) fue de 14,84 dólares. En 1913 empezaría a cambiar su suerte, con la publicación de tres obras en un acto (*A Wife for A Life*, *The Web* y *Thirst*, la primera basada en su enamoramiento de la esposa de un conocido). Pero sus personajes más potentes, entre ellos muchos que había conocido en Buenos Aires, aún deberían esperar unos años para verse inmortalizados en el escenario.

Yo, Edmund Tyrone, también conocido como Eugene O'Neill



POR A.G.Y. Hasta ahora, el paso por Buenos Aires de Eugene O'Neill había sido usado en un cuento por Pedro Orgambide, y también por Juan José Delaney en una ocurrente pieza teatral, basada en una carta apócrifa atribuida a un tal Patrick Hickey (compañero de trabajo de O'Neill en la Swift), cuando se descubre como el personaje del mismo nombre en *El hombre de hielo llega*. A ellos se les suma ahora Miguel Sottolano, con *El largo viaje del hijo del Conde de Montecristo*, que ganó el año pasado el Premio de Novela Breve Leopoldo Marechal del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y acaba de ser publicado por Ediciones De la Flor. En las 125 páginas de su texto ficcional, Sottolano recrea la vida de O'Neill en Buenos Aires a través del personaje autobiográfico Edmund Tyrone (protagonista de *Viaje de un largo día hacia la noche*) y las observaciones de Frederick Hettman (aquel ingeniero californiano afincado en Córdoba). La novela logra recrear el ambiente de Buenos Aires a principios del siglo XX para dar vida a Tyrone, un O'Neill en fuga de su padre y atormentado por sus propias debilidades (en comparación con la abrumadora seguridad que le ha dado al padre su perenne éxito teatral encarnando al héroe de Alejandro Dumas). La recreación resulta en un texto entretenido y potente, que refleja bien la crisis de identidad e independencia por la que pasa O'Neill en Buenos Aires. Pero es indudable que el descenso del joven Eugene a su fondo existencial fue más duro en vida que en la ficción de Sottolano. Eso no le quita mérito a las excelentes escenas ambientadas en prostíbulos y bares como telón de fondo para un ser humano experimentando la temporada de descomposición: esa "caída" que el mismo O'Neill usaría fructíferamente durante el resto de su vida literaria.

Dulce carraspera



Dice que nació con una canción triste en la boca. Los críticos no paran de inventar sinónimos de "brumoso" y "crepuscular" para definir su inimitable estilo, mezcla de ternura y rencor. Después de seis discos con su banda *Throwing Muses* y un par de intentos solistas, *Kristin Hersh* sorprende al mundo con *Sunny Border Blue*, una auténtica reinvención del blues.

POR PABLO PLOTKIN

Dylan tenía siete años el día en que volvió furioso de la escuela, revoleó la mochila sobre la mesada de la cocina y le preguntó a su mamá: "¿Sos una estrella de rock?". Kristin Hersh se secó las manos con un repasador, entornó los ojos azules y le respondió: "Para nada. Nadie sabe quién carajo soy. Si eso cambia, te lo voy a hacer saber". Pasó una década desde entonces y siguen siendo pocos los que conocen a Kristin Hersh, una cantante afectada por la carraspera más dulce que se pueda imaginar y un estilo de composición que manipula sabiamente la malicia, la ternura y el rencor. Más que a exorcismos, los discos de Hersh se parecen al ejercicio de sacar la basura a la calle y mirar desde la ventana cómo el camión compresor tritura sus desechos. Kristin consigue que la basura se vea preciosa, que las puteadas suenen elegantemente sucias y que los saldos de cuentas con sus ex parejas y ex compañeros de ruta en el rock parezcan actos esenciales de justicia espiritual. "Nací con una canción triste en la boca", canta Mrs. Hersh por la mitad de *Sunny Border Blue*, su última bolsa de residuos, un tratado melancólico en forma de canciones, un auténtico aporte a la reinvención del folk y del blues eléctricos.

ESCUCHO VOCES

Kristin Hersh jura que las canciones se le aparecen como señales telepáticas, mensajes de origen inescrutable que no le revelan ni el advenimiento del apocalipsis ni ninguna otra cuestión de importancia universal. Las señales que llegan al cerebro de Hersh le dictan, palabra por palabra, los versos de sus canciones tremendas, como náuseas del pensamiento y ajustes de cuentas con asuntos pendientes de su propio pasado. Al menos eso es lo que ella asegura. "Quisiera poder decir que me preparo una taza de café, me pongo mi bata de la suerte y me siento al piano con mi diccionario de rimas, pero no es ésa la manera en que suceden mis canciones. Ellas entran caminando en la habitación por las suyas." Así, en la densa "Listerine", Kristin recrimina a sus ex camaradas de Throwing Muses –banda entrañable del rock independiente estadounidense que secó la pólvora que luego haría explotar el grunge– haberla dejado sola, o repasa el episodio en el que perdió la custodia de su hijo mayor, en el country "Candyland"; o le muestra las garras a su actual y querido marido en "Spain", una canción tristísima de un álbum con el que la crítica se hará un exuberante picnic de calificativos del tipo *brumoso, crepuscular* y un largo etcétera.

"Las canciones pasan de ser muy dulces a muy escalofriantes en un segundo", apunta Hersh. "Me sorprendí mucho del espanto que riega las letras en este álbum. Es que pensé que estaba escribiendo canciones pop. Cuando me di cuenta de lo que estaba cantando, me dije: *Sueno tan furiosa y desconsiderada*." Esa desconsideración hace que Kristin cargue las culpas sobre su trabajo a la hora de explicar su naturaleza esteparia. En "William's Cut", por ejemplo, habla de los amigos que perdió en todos estos años. Y además dice: "La música es la droga más dura que he probado. Me cazó y me dio vuelta; me llevó por un camino que aún no termino de entender y me ha hecho perder todo". Al borde del despecho fatalista del tango, Kristin decreta: "La música es un amante cruel".

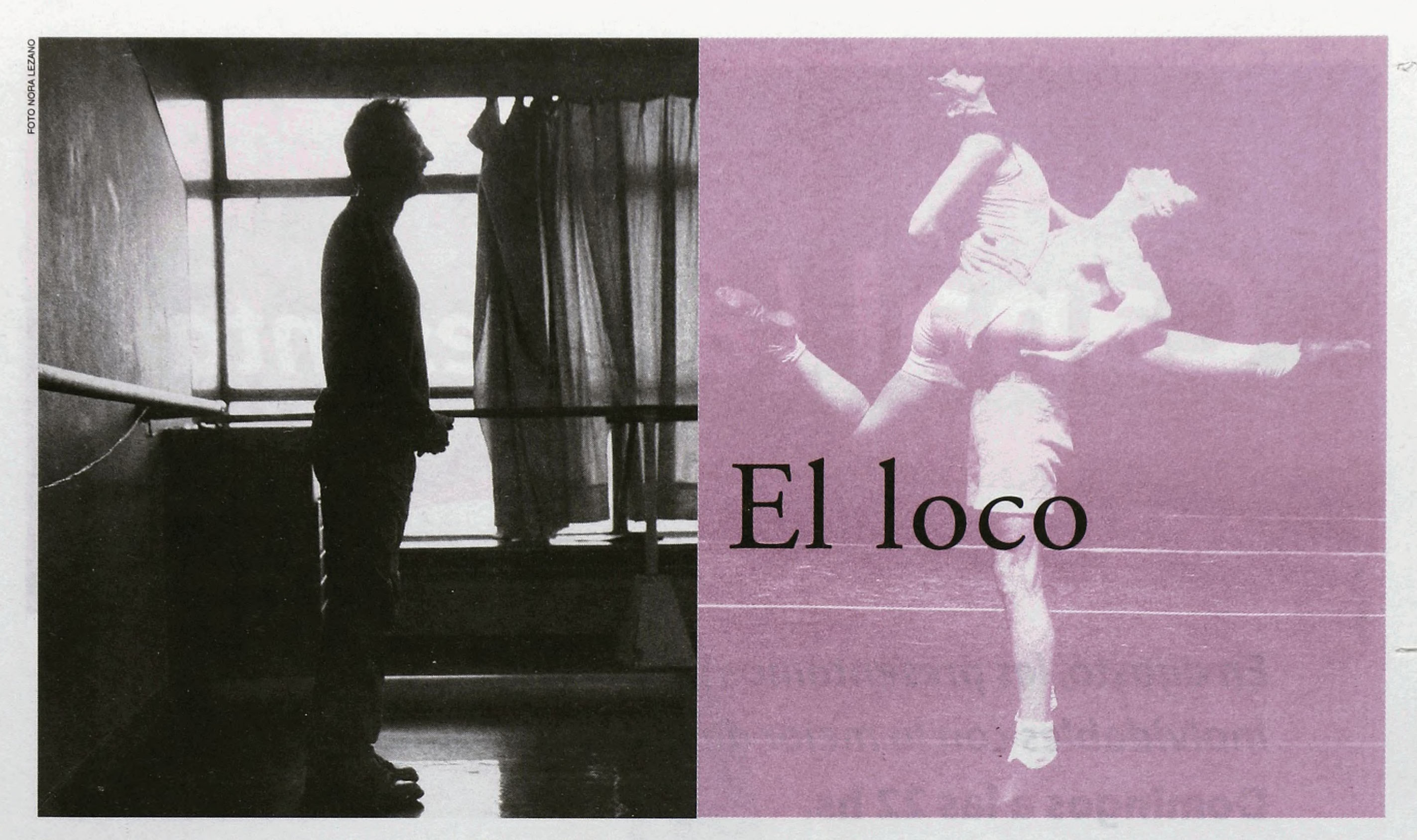
MUSAS DESCARTABLES

Kristin Hersh nació en Atlanta, Georgia, el 7 de agosto de 1966. Sus padres eran hippies cristianos que se convirtieron al budismo y se integraron a una comuna antes del nacimiento de su hija. "Siempre me trataron como si no hubiera nada en el mundo que no pudiera hacer, salvo ser mala. Eran sureños, gente acostumbrada a vivir entre enormes montañas e iglesias bautistas, así que algo quedó de ese panteísmo cristiano en mi primera infancia: mi hermano y yo ya meditábamos antes de los seis años, mirando la pared y cantando. Fuimos criados para ser compasivos, y esto es lo que salió de aquella experiencia." Cuando Kristin tenía seis años, la familia dejó la comuna y se trasladó a Newport, Rhode Island. Cinco años más tarde, el matrimonio se separó y la madre –maestra de chicos disfuncionales– se casó con el padre de una tal Tanya Donelly, amiga íntima de Kristin en la escuela local. Cuando las hermanastras tuvieron quince años fundaron la banda Throwing Muses, antes de que Kristin quedase embarazada de Dylan y abandonara sus estudios de psicología y filosofía. La banda se mudó a Boston e incorporó al bajista Leslie Langston. Acariciados como el juguete nuevo de ese nene caprichoso que es el underground yanqui, fueron fichados por el sello independiente británico 4AD. Allí se editarían el debut (*Throwing Muses*, en 1986), el intrincado y complejo *House Tornado* (1988), el radial *Hunkpapa* (1990) y un disco bastante rockero y directo titulado *The Real Ramona* (1991). Para entonces Kristin se había casado con su manager, Billy O'Connel, y dado a luz a su segundo hijo, Ryder James. Para entonces, su amiga Tanya sintió que su empleo como bajista de la patrona empezaba a resultarle demasiado pequeño y asfixiante. Probó suerte con The Breeders (la banda de la Pixies Kim Deal) antes de tomar resueltamente el toro por las astas con un proyecto propio: Belly.

En 1994, mientras los Throwing Muses flotaban como fantasmas eléctricos en plena agonía del grunge, Kristin grabó algunas canciones que pensaba regalarle a su marido. El regalo no tardó en hacerse público y distribuirse en las disquerías bajo el título de *Hips and Makers*, la primera patada minimal de una solista que empezaba a construir su identidad granítica en torno de una estremecedora colección de fragilidades. "Your Ghost", un dueto con Michael Stipe (el cantante de R.E.M.) abría el álbum y las posibilidades comerciales. En efecto, las ganancias de ese disco le permitieron comprar una casa en Newport y así volver a la ciudad en que vivía el expropiado Dylan. A mediados de los 90, con el bajista Bernard Georges, los Throwing Muses agitaron la mano desde lejos con dos álbumes –*University* y *Limbo*– antes de que Hersh resignara de una vez por todas el sueño beatle y se dedicara en serio a su carrera solista. Entonces aparecieron *Strange Angels* (un acústico confesional de 1998) y, un año más tarde, *Murders, Misery and then Goodnight*, un puñado de versiones de clásicos folk que los padres le cantaban a Kristin cuando era pequeña. "Yo nací sureña y crecí yanqui. Perdí el acento a los ocho años, y ahora sólo me aparece cuando estoy dormida o borracha o cantando estas canciones, porque no conozco otra manera de cantarlas", dijo en aquel momento.

MAMA, TENGO HAMBRE

En el álbum *Sky Motel* (1999), Kristin ya va familiarizándose con las voces que le dictan las canciones. "Siempre supe que me estaban usando, masticándome y luego escupiéndome", declara. Sabe que su música es más sabia que ella y se rinde a ese algo o alguien que le susurra los versos y las melodías de *Sunny Border Blue*. Lo único que hace la señora Hersh, orgullosa madre de tres hijos, es apelar a su voz más áspera para grabar las señales con religiosa obediencia. Radicada en algún lugar del alto desierto de California, cerca del Parque Nacional Joshua Tree, Kristin está lejos de los años de coquetería *college*. Conduce una camioneta Volvo por las rutas del Oeste y se detiene aquí y allá para tocar en pequeños locales del circuito subterráneo. Debe alimentar a tres vástagos y el dinero no le sobra, pero le gusta sentirse parte de un linaje de bluseros trabajadores y desarraigados. Semanas atrás, alguien le preguntó a Kristin cómo vendería *Sunny Border Blue* en un vagón de subte. Ella se limitó a responder: "Cómpreme este honrado montoncito de vómito. Mis hijos llevan semanas sin comer". R


FOTO NORA LEZANO

El loco

Empezó bailando en estaciones de subte y edificios abandonados. Hoy es uno de los responsables del resurgir de la danza francesa en el panorama mundial. Aunque debió nacer en Buenos Aires, una enfermedad de su madre demoró 45 años la llegada de *Jean-Claude Gallotta* a estas costas. Pero esta semana, cuando el Ballet del San Martín haga *Mammam*, por fin podremos disfrutar la sensualidad, el humor y la intensidad visual de sus coreografías.

POR SILVINA SZPERLING

¿Qué hubiera pasado en el mapa de la danza mundial contemporánea si la madre del coreógrafo Jean-Claude Gallotta no se enfermaba en medio del Africa en pleno embarazo? La hipótesis la despliega el mismo Gallotta, lápiz y papel en mano, con los que dibuja un mapa de Francia y relata cómo sus padres decidieron pegar la vuelta y establecerse en Grenoble, luego de una corta estadía en Africa, que se suponía sólo una escala en su viaje con destino final en Buenos Aires. Cabe preguntarse qué hubiera pasado si este nieto de italianos hubiera nacido en Buenos Aires, porque Gallotta (que ha llegado por primera vez a nuestro país en estos días para montar con el Ballet del San Martín su obra *Mammam*) es hoy uno de los coreógrafos más atrevidos y respetados de la escena mundial.

Con reminiscencias de Peter Pan (el niño que no quería crecer), *Mammam* es una obra que va cambiando en la medida en que mudan sus intérpretes. Su creador conserva aún, a los 45 años, algo de la rebeldía y el desenfado que le dieron fama de loco en sus comienzos, cuando decidió dejar su Grenoble natal (y las montañas al sur de Francia que le fueran recomendadas a su madre para curar su afección pulmonar) y establecerse en Nueva York en los años 70. Allí se intoxicó de Merce Cunnigham, Bob Wilson y el movimiento de danza posmoderno (Yvonne Rainier, Trisha Brown, Douglas Dunn). Con los muchachos de la Judson Church, el joven Gallotta confirmó su teoría de que la danza era una forma de relato que podía ser tan potente como la literatura y el cine, actividades que practicaba entonces y aún hoy (en compañía de, por ejemplo, el chileno afincado en París Raoul Ruiz). Al volver a Francia en 1979, corriendo con la ventaja del profeta retornado, Gallotta fundó el grupo Emile Dubois, con el que desplegó su arte en plazas, edificios abandonados, restaurantes y estaciones de tren, logrando una notoriedad que lo catapultó como el primer coreógrafo francés director de un teatro (el de la Maison de la Culture de Grenoble).

"Cuando comencé con el grupo no quería ponerle mi nombre, por el origen italiano de mi apellido. En Francia no gustan de los nombres extranjeros, especialmente en el mundo del arte. Y como a mí me gustaba mucho Marcel Duchamp, busqué un nombre que sonara parecido: Emile por Marcel, Dubois por Duchamp. El problema empezó cuando hacíamos nuestros espectáculos: la gente buscaba a Emile Dubois en el escenario. Entonces inventé la historia de un bailarín que en los años 20 había dejado los Ballets Russes de Nijinsky y Diaghilev, y la técnica clásica, para dedicarse a la danza moderna. Incluso creé una biografía completa, una leyenda con fotos y datos, donde comparaba a Emile Dubois con Picasso y los demás popes de la vanguardia. Los periodistas se lo creyeron, pero quisieron entrevistar, o al menos verle la cara al coreógrafo del grupo. Entonces llamamos a un amigo con bigotes manubrio, bien siglo XIX, y lo hacíamos salir a saludar al final de las funciones: él era Emile Dubois. La gente estaba encantada, pero un día este amigo se tropezó en el escenario y se rompió la pierna. Desde ese momento, creyó que el nombre estaba maldito y se negó a asumir su rol, así que decidí contar la verdadera historia de Emile Dubois."

Dueño de un humor galopante y siempre al filo entre la ironía y la perversión, Gallotta ha examinado sin descanso en su trabajo coreográfico y fílmico las relaciones humanas, el sexo y el mundo del trabajo. Una docena de films de danza (entre ellos *Un canto casi apagado* y un documental sobre su célebre colega Phillipe Decouflé) y un par de largometrajes de ficción (*Rei Dom ou La légende des Kreuls* y *L'amour en deux*) hablan de su inquietud por los espacios de expresión diversos. Sin embargo, es en la coreografía donde su arte brilla con más nitidez. En su obra *Dr. Labus* (1988, con una segunda versión en 1996), varias parejas se suceden en escena. En una de ellas, ella, muy bonita, sometía a él poniéndole una soga al cuello y lamiéndole el culo, mientras estiraba los pies mejor que una bailarina clásica y revoleaba las piernas con una soltura envidiable. Él se ponía en cuatro patas, imploraba piedad y seguíasus órdenes mientras su blando cuerpo describía complejas trayectorias espiraladas. El público reía y se excitaba, al tiempo que admiraba la escritura coreográfica precisa y sutil: el inconfundible sello Gallotta en el mundo de la danza.

Como sus colegas generacionales, Gallotta se benefició de la política de Jacques Chirac cuando era ministro de Cultura y decidió invertir millones durante diez años consecutivos con el objetivo de "fundar" la danza contemporánea francesa. Chirac era admirador de Merce Cunningham, a quien invitaba todos los años a bailar a París. Esa influencia, sumada a la del nuevo cine francés, la danza–teatro alemana de Pina Bausch y la libertad de trabajo que generaban (y siguen generando) las subvenciones, hizo que una camada entera de bailarines y coreógrafos se formara en estilos completamente personales. La danza francesa volvió así a pesar en el panorama mundial, saltando del ballet dieciochesco a la posmodernidad. Cuando la Nouvelle Danse se puso de moda, entre finales de los 80 y comienzos de los 90, Estados Unidos comenzó a invitar compañías francesas, impactado por sus osadas puestas y la combinación de teatralidad y humor dentro de las coreografías. Nombres como Maguy Marin o Phillipe Decouflé sonaban muy chic en esas colonias veraniegas que son los festivales de danza americanos. Gallotta fue uno de los niños mimados de la partida.

Cuando su compañía pasó de grupo independiente a núcleo de un Centro Coreográfico Nacional, dice Gallota que no perdieron en burocracia sino que ganaron en libertad. "De hecho, por fin hubo dinero para pagar a los bailarines. Yo creo que la institución debe seguir la energía de los artistas. Y nunca tuve la sensación de estar encerrado, quizá porque nosotros mismos construimos la institución. Cada vez que voy a trabajar a otro país, pido siempre las reglas de la institución con la que voy a trabajar. Como la Opera de París, por ejemplo, que tiene una cantidad de regulaciones increíbles. Pero yo me adapto. A lo único que me cuesta adaptarme es a no tener a los bailarines en el escenario todo el tiempo que los necesito. En general, las salas de ensayo son más pequeñas que los escenarios y eso es una ridiculez." La referencia es a lo que ocurre en Grenoble, donde Gallotta logró que en este momento se esté construyendo un edificio al lado del teatro, con salas idénticas al escenario, mejores sistemas de sonido y nuevos camarines. "Mientras tanto, en *Le Cargo*, tenemos que cambiarnos en las oficinas, por ejemplo." *Le Cargo* es el nombre que Gallotta –evidentemente afecto a bautizar las cosas– le dio a la Maison de la Culture de Grenoble cuando se hizo cargo de ella. "Por la forma del edificio, como de barco. Aunque al arquitecto no le gustó nada el nombre; le parecía tautológico. Lo hice como una provocación a la abundancia monetaria de los 80. Porque considero que los artistas somos trabajadores, y estamos más a gusto en un carguero que en un paquebote: un carguero transporta cosas vitales; no es el Titanic."

Mientras ensaya con el Ballet del San Martín esta nueva puesta de *Mammam* (que se estrena el 11 de agosto en la sala Martín Coronado), Gallotta confiesa que en este momento ha dado un respiro a las alusiones directas, para concentrarse en lo abstracto de la danza. De hecho, su última obra, *Nosferatus*, trata de llevar a su máxima expresión el aspecto abstracto que siempre trabajó mixturado con el expresionismo, la narrativa y el humor sensual. "Yo creo que todos los coreógrafos franceses de mi generación han evolucionado en alguna de estas tres direcciones: el show–business (con acento en el entretenimiento y lo popular, incorporando hasta danzas callejeras), la investigación de la danza por la danza (sin necesidad del espectáculo incluso), y esa abstracción en la que me ubico yo hoy. Aunque ahora también hay un renacimiento de la danza clásica en Francia. Es un poco triste, pero creo que responde a que hemos roto tanto la máquina de la danza, que la gente busca volver al ideal de belleza: buena técnica, una historia que se comprenda y todo eso." R